الدكتور سعد البازعي

مقاربة الآخر

مقارنات أدبية

دار الشروق

الطبعـــة الأولى

١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩م

© دار الشروق

أسسها محمد المعلم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيبويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)

بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

الإهداء

إلى . . . .

الأستاذ الدكتور: عزت خطاب

والأستاذ الدكتور: منصور الحازمي

زميلين رائدين

على طريق المعرفة النقدية

المحتويات

تقـــديم

في أحد المواسم الثقافية لمهرجان الجنادرية بالرياض أُتيح لي أن أشارك بورقة حول «الموروث الشعبي والرومانتيكية الأوروبية»، تفضل أحد الكتاب فأشار إليها في معرض تعليقه على المهرجان أو بالأحرى نقده إياه فقال: إن فلانًا تحدث عن الأدب الأوروبي وهو الذي لم يُعرف عنه الاهتمام به. وأذكر أنني توقفت طويلاً أمام تلك الملاحظة التي ذكرتني بأن تخصصي في الأدب الإنجليزي على مدى العشرين عامًا الماضية ظل معظم الوقت متواريًا خلف عباءة اهتمامات أخرى، لعل من أبرزها الانشغال بنقد الأدب المحلي في المملكة ودول الخليج، وأن من المحتمل أن يكون هذا التواري جزءًا من ازدواجية (أو لعلها تعددية أيضًا) ماانفككت أحسها منذ مراحل الدراسة المتأخرة خارج الوطن حين كنت أقرأ الأدب الإنجليزي ورصيفه الأمريكي وأبحث في جوانبهما بوصفي متخصصًا فيهما، ثم يشدني الحنين في غمرة ذلك فأركض إلى الأدب العربي أبحث في قصيدة للمتنبي أو رواية لنجيب محفوظ عن الوطن الذي ابتعدت عنه. منذ ذلك الحين وأنا مُطارد بهاجس الانقسام بين المتخصص في الأدب الأجنبي ــ ذلك الأكاديمي الذي يذرع أروقة الجامعة يدرس الشعر الإنجليزي والنقد الأدبي والترجمة للطلاب بعيداً عن الصحافة والأندية الأدبية ــ والناقد الذي تفضل البعض فوصفه بـ «المعروف» يذرع أرجاء البلاد ــ وقد يخرج عنها ــ بأوراقه قارئًا لشعر أبناء جيله وقصصهم في غمرة من ضوء إعلامي قل أن يعرفه ـ أو يكترث له ـ أهل البحوث الجادة في جامعاتهم.

بين هذين العالمين – عالم الجامعة من جهة وعالم الأندية الأدبية والصحافة من جهة أخرى ــ تشكلت الازدواجية التي أشير إليها، الازدواجية التي ربما انعكست في محيط أولئك الذين غمروني باهتمامهم فقرءوا لي، فكان حريًا بهم أو ببعضهم أن يجدوا محتويات هذا الكتاب غيرمتوافقة تمامًا مع ما قرّ في أذهانهم من تصور حول طبيعة

اهتماماتي النقدية. فماعلاقة هذا الحشد من الأسماء الأجنبية التي تبرز في هذا الكتاب بذلك الحشد الآخر من أسماء الشعراء والقصاصين المحدثين من العرب ـ سواء كانوا سعوديين أو من منطقة الخليج ـ الذي اجتمع في الكتاب الأول؟ ثم ما هي علاقة التوجه المباشر نحو النقد المقارن المتعدد الثقافة هنا بالتحليل ذي البعد المحلي نسبياً هناك؟ لعلها الازدواجية فعلاً، وإن كنت آمل أنها لاتتردى إلى حالة الفصام أو التنافر بين هذا وذاك. ولربما كان وصف «التعددية» أقرب إلى واقع الحال، لأن الأدب يدرس في مواقع متعددة لكنه يظل مترابط النسيج دائماً.

لست متأكداً من مقدرتي على استكناه مشروعي النقدي ولا أود أن أحول دون أية ملاحظات قد أكون أول المستفيدين منها في نهاية المطاف، وإنما هي اجتهادات شخصية قد توضح بعض جوانب من الصورة لمن لم يعايشها معي. هنا أشير إلى أن الاهتمام بالمقارنة كان جزءاً أساسياً في توجهي النقدي منذ بداية دراستي المتخصصة للأدب الإنجليزي في أوائل التسعينيات الهجرية ـ السبعينيات الميلادية. وفي ظني أن الاتجاه إلى المقارنة في مثل حالتي لايحتاج إلى تبرير كثير، لأن اتجاهي كطالب عربي إلى دراسة أدب أجنبي قام أساساً على المقارنة كمبرر، أي على الرغبة في «إغناء الأدب العربي بروافد أجنبية» (وأظنني قرأت شيئاً عن أهمية هذه الروافد في أحد كتب الدكتور شوقي ضيف في بداية مطالعاتي الشخصية، مما حفزني عند اجتياز السنة الأولى في كلية الآداب بجامعة الرياض ـ الملك سعود حالياً ـ لاختيار قسم اللغة الإنجليزية كميدان للتخصص). ولكم ظل ذلك هاجساً يخامر دراستي العليا فتسفر عنه الورقة تلو الورقة ويومئ إليه المشروع بعد المشروع، إلى أن وصلت إلى أطروحة الدكتوراه؛ فكانت المقارنة أساسها المنهجي، وإن تضمن ذلك تغيراً لايقل في أبعاده بالنسبة لي عن الانقلاب.

كان ذلك في عام ١٩٧٩م، حين أخبرني أحد أساتذتي الأمريكيين ـ وكنت حينئذ أدرس في الولايات المتحدة الأمريكية ـــ عن صدور كتاب عنوانه *الاستشراق* للناقد العربي الامريكي إدوارد سعيد، فقرأت الكتاب لتتغير بقراءته خارطة مشروعي البحثي ولأنتقل بذلك من براءتي الأولى التي تمثلت بهدف «دراسة الأدب الأجنبي لإغناء الأدب العربي بروافده» إلى الهدف المغاير و الأكثر «خبرة» وهو «دراسة الأدب الأجنبي للكشف عن جوانب قصوره في تناول الثقافات الأخرى».

ليس في كتابي هذا شيئًا مما درسته في أطروحة الدكتوراه التي أشير إليها، وإنما فيه الكثير من شاغلها المنهجي ونوع الاهتمام مع تعديلات أحسبها أساسية أحيانًا فيما يتصل بالموقف إزاء الآخر، وكيفية تحليل خطابه الأدبي. ولعل أبرز تلك التعديلات - في تقديري - هو السعي نحو تحليل أكثر هدوءًا وتفكرًا من ذي قبل. ففي دراستي للعلاقة بين البحتري وييتس أو لصورة العربي عند وردزورث أجدني أكثر اهتمامًا من ذي قبل بتعقيدات الخطاب الأدبي وتشابكات الصور الثقافية، إذ تتشكل في مخيلة الشاعر إزاء ثقافة أخرى، أو ما اصطُلح على تسميته بـ «الآخر». ولربما انسحب ذلك على الدراسات الأخرى بأقدار متفاوتة وعلى النحو الذي يتوقع على أية حال من دراسات لم تكتب أساسًا كأجزاء من كتاب واحد. فمهما كان التغير الذي أصاب رؤيتي أو تناولي المنهجي، فإن من الصعب أن ينعكس بالقدر نفسه على دراسات متفاوتة زمنيًا كالتفاوت بين الدراسة الأولى «البحتري وييتس» (١٩٨٩) والدراسة الأخيرة حول «حجازي وإليوت» (١٩٩٣) التي كتبت أساسًا بالإنجليزية لتنشر في دورية جامعية أمريكية.

وقد يلفت نظر القارئ في هذا السياق تفاوت أكثر وضوحًا، إذ يتمثل في العنوانين الأخيرين: فثمة سؤال مشروع هنا عن إمكانية الربط بين شاعرين شديدي التفاوت زمانًا ومكانًا وتوجهًا وظروفًا كالبحتري وييتس، خاصة وأن هذا الربط يتم إلى جانب تناول أكثر منطقية في كل النواحي المشار إليها، هو الربط بين إليوت وحجازي!

يتعلق التفاوت هنا بفهمي للمقارنة وممارستي لها. فمن حيث المنهج لست ممن يقرون حصر المقارنة في إطار العلاقات التاريخية أو الوقائعية الثابتة، كما هي الحال في المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن. ولعلي هنا أقرب إلى المدرسة الأمريكية في تأكيدها على ما أسماه رينيه ويليك بـ «كلية الظاهرة الأدبية»، أي بقدرة الأدب على تخطي حواجز التاريخ وتحقيق التلاحم على أسس فنية. وإذا كان هذا يبعدني إلى حد ما عن الواقعية التي بدوتُ لصيقًا بها في كتاباتي النقدية التي عرفها البعض وقيَّمني على أساسها، فإن في رفضي لإغلاق الفن على نفسه ـ بالكيفية التي تتضح من الدراسة ـ ما يبعدني أيضًا عن ويليك وتوجهه الشكلاني. لكن هل يعني هذا النفي وهذا الإثبات أنني بت أعرف منهجي بوضوح؟ بالطبع لا، وإنما هي ملامح تتضح

لي مع مرور الزمن وتراكم التجربة، إضافة إلى أنني لست مشغولاً بهذا الموضوع أو مستعجلاً له، بل ولست واثقًا من إمكانية تحققه بالصورة التي تخدم الرؤية النقدية.

إن قصارى ما أسعى إليه في هذا الكتاب هو فتح نوافذ أخرى للرؤية النقدية على المستويات الثلاث: المحلية والعربية والعالمية، نوافذ تتيح للقارئ العربي أن ينظر إلى ذاته الثقافية بمنظار مختلف عما اعتاد عليه فتثرى الذات والثقافة معًا بهذا الاختلاف إذ تخرجان من قوقعة بعض المألوف سواء كان معرفة أو طريقة في الوصول إلى المعرفة.

فإن تبين للقارئ أن شيئا من تلك النوافذ قد انفتح فعلاً فإن مرد ذلك إلى توفيق الله أولا، ثم إلى ما غمرني به الأحبة أهلاً وأصدقاء وزملاء من كريم الحب والمؤازرة والرؤية المضيئة الصادقة. ولست بقادر على التعبير عن امتناني لما حظيت به بكلمات قليلة، ولكنى أرجو - في الحد الأدنى - ألا أكون قد خيبت ظنهم أو ظن القارئ، وما التوفيق إلا من عند الله.

الذات وحضارة الآخر:
البحتري وييتس

تتمحور الملاحظات التالية حول نصين شعريين متفاوتين كل التفاوت في ظروف الزمان والمكان، وفي ملابسات الثقافة والسياسة والاجتماع، نصين يمتدان عبر القرون ليلتقيا رغم كل ما يحوطهما من تفاوت حول إشكالية حضارية – ثقافية معقدة في جوهرها ولست أطمع في ملاحظاتي التالية إلى أكثر من إيضاحها وطرح بعض التصورات حولها. أما النصان فأحدهما لشاعر عربي نعرفه جيداً ونعرف نصه. والآخر لشاعر غربي أيرلندي قد لا يكون معروفًا بنفس القدر. الشاعر العربي هو أبو عبادة البحتري، واحد من قمم الشعر العباسي والعربي عموماً، وصاحب القصيدة العظيمة الموسومة بـ «السينية» وهي القصيدة التي أُقارنها هنا بقصيدة للشاعر وليم ييتس الذي يعد من أكبر شعراء الإنجليزية في القرن العشرين، عنوانها «الإبحار إلى بيزنطة».

تجتمع قصيدتا البحتري وييتس حول قضية حاولت اختزالها في عنوان هذه المقارنة اختزالاً قد لا يخلو من الإبهام. فقد قصدت بـ «الذات وحضارة الآخر» تلك المواجهة التي تحدث بين الذات بوصفها تنتمي إلى ثقافة ما وبين حضور ثقافي مختلف في ثقافة تلك الذات. أو بعبارة أخرى هي وقفة الذات إزاء ثقافة أخرى وجدت مكانًا مؤثرًا لها في ثقافة الذات. وما أصفه ليس غريبًا أبدًا، فهو أساسًا الوضع الذي يعيشه عالمنا العربي اليوم في خضم التأثير الثقافي الهائل القادم من الغرب، التأثير الذي لا يمكن إنكاره مهما تعددت المواقف إزاءه.

إن مواجهة الذات لحضارة الآخر مواجهة تاريخية حتمية لكونها جزءًا أساسيًا من المواجهات المستمرة بين الشعوب بثقافاتها وحضاراتها المختلفة. والذات هنا هي

الفرد المبدع بما يحمله من تميز وبما يشترك فيه من خصائص وموروثات مع غيره من المنتمين إلى جنسه وثقافته. وفي تاريخ الآداب العالمية الكثير من الأعمال التي تسجل تفاعلاً ذاتيًا بين الفرد وبين ثقافات الشعوب الأخرى سواء اتخذ ذلك التفاعل هيئة التأثر والتأثير، أو انبثق في شكل مواقف وتأملات.

غير أن هذا التفاعل ليس مسالمًا وطبيعيًا في كل الأحوال، بل غالبًا ما يكون له جانب إشكالي، وهذا الجانب ينبثق من أن الوقوف أمام الآخر - بما أنه وقوف أمام الاختلاف ومواجهة للمغايرة - هو موقف كثيرًا ما تتكبد فيه الذات شعورًا بالنقص. فالمختلف هو ماتفتقر إليه الذات، هو ما لا تملكه. أي أن الذات في مواجهة الآخر، إنما تواجه نفسها منقوصة، تنظر في مرآة حاجتها وعوزها. الآخر حضور يحتد فيه شعور الذات بذاتها. وتزداد رغبتها بالاكتمال عبر الامتزاج به أو بما يرمز إليه. ومؤدى هذا كله هو أن وقفة الذات أمام الآخر، باختلافه الثقافي - الحضاري، هي وقفة مشبعة بالقلق، بل هي وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل، فتصير انطلاقة نحو المختلف أملاً في الوصول إلى الكمال الذي لا يتحقق طبعًا فلا يتبقى سوى آثار الرحيل إليه.

هذه الملاحظات أسوقها وفي ذهني هذان النصان اللذان ابتدأت ملاحظاتي بالإشارة إليهما. فنحن فعلاً إزاء قصيدتين من أجمل قصائد الارتحال نحو الآخر بكل ما في ذلك الارتحال من قلق وشوق وتوهج إبداعي. فرحلة البحتري نحو إيوان كسرى هي في جانبها الأهم رحلة نحو ثقافة مختلفة والتحام بغيرية الآخر، رحلة تفضي إلى مكاشفة ذاتية من خلال مواجهة المختلف. وكذلك هي رحلة ييتس نحو حضارة بيزنطة وآثارها الفنية التي تحمل بالنسبة له خصوصية تميزها عن التوجهات الثقافية والإبداعية الكبرى في حضارة الغرب.

ولعلنا ننطلق في مقارنتنا هذه من ملاحظة أن الرحيل نحو الآخر يبدأ في كلتا القصيدتين من همّ ذاتي، أي من معاناة فردية، وإن اختلف الإطار الذي تنطلق منه تلك المعاناة. لكن المهم هنا أن نتبين أن تلك المعاناة تُشكل المبرر الموضوعي والفني لارتحال الذات نحو الآخر. ولو أردنا التعرف على طبيعة تلك المعاناة لوجدنا الظروف التاريخية، سواء على المستوى الفردي أو مستوى العصر، تشكل عاملاً رئيسيًا من عواملها بالإضافة إلى كونها إطارًا مهمًا لا بد من استحضاره. فالبحتري حين يطلع في

السينية قائلاً:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس
وتماسكت حين زعزعني الدهر التماسًا منه لتعسي ونكسي
بُلَغٌ من صبابة العيش عندي طففتها الأيام تطفيف بخس

إلى أن يقول:

واشتراني العراق خطة غبن بعد بيعي الشآم بيعة وكس

وحتى قوله:

ولقد رابني نبو ابن عمي بعد لين من جانبيه وأنس[1]

البحتري هنا يرسم لنا ظروفًا تاريخية بل وشخصية محددة كانت وراء معاناته. وهذه الظروف التاريخية ـ الشخصية، وإن لم تقف بمعزل عن إطارها الفني، فإنما تلقي بثقلها على تشكل القصيدة وتُسهم بالتالي في تحديد طبيعة المعاناة. فالذي يحدث في «السينية» هو أن الهموم الذاتية ذات الطابع الشخصي تفضي تدريجيًا إلى هموم جماعية ضخمة، حتى إنه ليصعب الفصل بينهما. فالذات التي تفتتح القصيدة بالتأكيد على صمودها أمام نكبات الدهر المتوالية، سرعان ما تكتشف نفسها في أثر بارز لمدنية مختلفة بأكملها. هذا بالطبع في الوقت الذي تظل فيه محافظة على انتمائها الثقافي الأساسي. أي أن الهم الذاتي يتحول إلى مرآة ضخمة تنعكس عليها معاناة تاريخية عبر ثقافية، أو متخطية لحدود الثقافة الواحدة. فعلى المستوى الشخصي هناك علاقة البحتري بابن عمه، وهناك الخطأ الذي ارتكبه بتركه الشام إلى العراق. وعلى

(١) *ديوان البحتري* تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي (القاهرة: دار المعارف، ذخائر العرب، ٢٣٤، ط ٢ ، ١٩٦٣ م) مج ٢ ، ص ص ١١٥٢-١١٦٢.

مستوى أكثر عمومية يتضح أن علاقة البحترى بابن عمه متداخلة في إطار تاريخي يربط الفرس باليمنيين، الذين تنتمي إليهم قبيلتا البحتري وابن عمه. ليتداخل ذلك كله، على مستوى أكثر عمومية، مع علاقة الفرس بالعرب. وهكذا تتسع الدوائر لتتسع معها دائرة المعاناة وتشتبك. وسنرى بعد قليل كيف تتمحور هذه الدوائر مجتمعة حول الإشكالات الثقافية التي تثيرها «السينية».

لكن قبل مناقشة هذه المسائل، أود أن أرسم الإطار الذي تتضح من خلاله العلاقة التي تربط قصيدة الشاعر الأيرلندي ييتس بقصيدة البحتري. فإبحار ييتس إلى بيزنطة ينطلق أيضًا من مرفأ الهم الفردي الذي يأخذ هنا طابع الشيخوخة والعجز بالتالي عن مواصلة العيش في عالم تضج فيه الحسيات:

ليس ذلك وطنًا للشيوخ
الصغار في أحضان بعضهم
الطيور - تلك الأجيال الفانية -
في الأشجار تغني
مساقط السلمون، البحار المتخمة بالأسقمري
أسماك، أجساد، وطيور، تحيى طوال الصيف
كل ما يولد ويموت.
في أسر تلك الموسيقى الحسية يهمل الجميع
نصبًا لعقل لا يموت.(٢)

في هذا العالم المليء بشباب الجسد، وبما في الشباب من استمتاع بالحياة ينسيه الرغبة في الخلود، أو ينسيه الخوف من الموت، ليس هناك مفر للشيخ، المتحدث من الرحيل إلى عالم يقيم للعقل منزلة فوق منزلة الجسد، ويتسع بالتالي لمن يبحث فقط

---

(٢) *The Collected Poems of W.B.Yeats* (New York: Macmillian Co. Inc., (1976) 191-192.

عن إبداعات الروح والعقل. تلك هي معاناة الشيخ ومعاناة الشاعر الذي يتحدث من خلاله، الشاعر الذي كان قد بلغ عند كتابة القصيدة ما يقارب الستين من عمره:

ليس الإنسان العجوز سوى شيء حقير

معطف ممزق على عصا

ما لم تصفق الروح بيديها وتغني، وترفع صوتها بالغناء،

عن كل مزقة في ثوبها الفاني...

نحن إذن إزاء هَمّ ذاتي المنشأ. لكننا نجد أنه يقود الشاعر الآيرلندي مثلما قاد نظيره العربي إلى دوائر أكثر اتساعًا من الهمّ والرؤية. وليست تلك الدوائر بالطبع سوى آفاق ثقافية وتاريخية مغايرة إلى حد كبير لثقافة الشاعر وثقافة عصره، آفاق تتمثل في الحضارة البيزنطية بمكوناتها المتباينة التي خلقت مزيجًا ثقافيًا وإبداعيًا تحدث عنه ييتس في مواضع متفرقة من أعماله وبلوره شعريًا في قصيدتين مشهورتين له إحداهما تلك التي أتحدث عنها هنا، والأخرى بعنوان «بيزنطة».

يقول ييتس في قصيدة بعنوان «الذات تحكم الآخر» إنه لابد للفنان من أن يبحث عن الصورة الحقيقية لذاته في ذات تختلف عنها، أو بالأحرى في ذات تناقضها. هذا البحث يمارسه العديد من الشخوص في قصائد ييتس، مثلما يمارسه المتحدث في «الإبحار إلى بيزنطة»(٣). لكنه حين يمضي إلى تلك الحضارة القديمة، فإنما يحمل معه الحضارة الغربية المعاصرة لتأمل ذلك التكوين الحضاري الذي امتد قبل أربعة عشر قرنًا تقريبًا، ليأخذ الكثير من حضارات الشرق، خاصة حضارة فارس، التي تمثل

---

(٣) انظر مثلاً شخصيتي سليمان وبلقيس (Solomon and Sheba) اللذين يردان في أكثر من قصيدة، بالإضافة إلى شخصية قسطا بن لوقا في قصيدة "هدية من هارون الرشيد." ولعل من المفيد أيضًا أن نشير إلى شخصية ليو الأفريقي (المغربي) الذي تحدث عنه ييتس كشخصية توأمية له. انظر ما يقوله ريتشارد إلمان Richard Ellmann عن العلاقة في كتاب:

Yeats: The man and the Masks, (New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1948) 159-7.

وبالنسبة لاهتمامات ييتس بالعرب والثقافة العربية عمومًا، انظر دراسة سهيل بشروئي:-

Suhail Bushrui, "Yeats' Arabic Interests," *In Excited Reverie* Norman Jeffares and N.G W. Cross, eds., (New York: St. Martin's Press, 1965) 280-314

الذات الأخرى بالنسبة للذات الغربية، فالإمبراطورية البيزنطية التي انفصلت عن روما حوالي منتصف القرن الرابع الميلادي، ووصلت أوجها في القرن الخامس والسادس والسابع، ولم تنته تماماً حتى سقطت القسطنطينية في منتصف القرن الخامس عشر، تلك الإمبراطورية خاضت صراعات طويلة مع الفرس كانت من ضمنها معركة أنطاكية (٥٤٠م) التي يصف البحتري مشاهدها في إيوان كسرى، وحملة هيراكليوس (٦٢٧ م) التي عاد منها بثروات هائلة كانت من ضمنها المصنوعات الفنية التي أثرت في تكوين الفنون البيزنطية.(٤) والمعروف أن المصنوعات الفنية الفارسية كالمنسوجات والآنية الفخارية والنقوش المعمارية تحفل كثيراً بالزخرفة وبالتشكيل الفسيفسائي غير القائم على المحاكاة، على عكس النماذج الفنية في الغرب التي تهيمن عليها المحاكاة، أو تصوير الأشياء الموجودة في الطبيعة.

تلك النماذج من الفن البيزنطي شاهدها الشاعر الآيرلندي في إيطاليا حين زارها في مطلع هذا القرن، أسهمت انطباعاته عنها في تشكيل رؤيته الفلسفية والشعرية للتاريخ، فاحتلت بيزنطة منذ ذلك الحين موقعاً بارزاً بالنسبة له في مسيرة الحضارات كنقطة امتزاج مثلى للشرق والغرب، لآسيا وأوروبا، لليوناني – الروماني والفارسي. أي أن بيزنطة أصبحت ملتقى الذات بالذات المضادة، أو بالآخر. وهو يرى أن الفن يصل في مثل هذا الامتزاج إلى مرتبة رفيعة من الإبداع. فبمجيء الشكل الآخر، أو النموذج المختلف تضعف سيطرة الذات على نفسها، وتنفتح لها آفاق جديدة تقترب بها من الكمال. ويعطينا ييتس مثالاً على هذا في كتابه «رؤية» الذي أنهى كتابته عام ١٩٢٥م، أي أنه كان متزامناً مع كتابته لقصيدة «الإبحار إلى بيزنطة». يقول إن تحطيم الأيقونات، وهي النماذج الدينية الكنسية التي تحمل صوراً مقدسة، في بيزنطة في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، إن ذلك الحدث «ليس سوى تحطيم لما كان إغريقياً في الزخرفة، تحطيم ربما ترافق مع روعة تتجدد في كل ما تحدر من الجنة الفارسية القديمة، وهو حدث تضمن محاولة جعل اللاهوت أكثر تقشفاً وروحانية وتجريدية».(٥)

---

(٤) Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire,* intro. by Chirstopher Dawson (London: Everyman's Library, 1969) 5.408. Also see Hayford Peirce and Royall Tyler, *Byzantine Art* (London: Ernest Benn 1926) 6,10

(٥) *A Vision* (1965;New York: Collier Books,1973) 282

أي أن بيزنطة إتجهت تحت التأثير القادم من الشرق، أو العنصر الحضاري الآخر، إلى مستوى يراه الشاعر أكثر جمالاً واقترابًا من الحقيقة. بل إنه يذهب في مقالة أخرى إلى اعتبار العودة الأوروبية المتكررة إلى الشرق، أو استفادات أوروبا العديدة من التراث الشرقي، سواء في العصر البيزنطي، أو في ما تلاه من عصور، نوعًا من الرجوع إلى الجذور. يقول «. . . لقد كنا نستعير من الشرق مباشرة، ونختار سواء للإعجاب أو للتكرار كل شيء بعيد عن الطابع الأوروبي في ماضينا، كما لو كنا نتلمس طريقنا عائدين إلى أمنا المشتركة»(٦). وإذا كانت بيزنطة قد حققت تلك العودة إلى الأم فمن السهل عندئذٍ أن نفهم السر وراء رغبة ييتس في العودة شخصيًا إلى ظلال تلك الحضارة القديمة، كما عبر عن ذلك في مقطع شهير من كتاب «رؤية»، المشار إليه آنفًا:

أعتقد أنني لو مكنت من قضاء شهرين في العالم
القديم في المكان الذي أشاء لقضيته في بيزنطة
قبل فترة قصيرة من افتتاح جستنيان [الكنيسة]
القديسة صوفيا وإغلاقه أكاديمية أفلاطون، أعتقد
أنني ربما وجدت في حانة صغيرة عاملاً متفلسفًا
يجيب على كل أسئلتي... (٧)

ولعل من الضروري هنا أن نتذكر أن ييتس في قصيدة «الإبحار إلى بيزنطة» لا يبحر نحو الشرق أو نحو فارس، وإنما نحو كيان حضاري يراه جزءًا من حضارة أوروبا.(٨) ولكنه جزء يراه مختلفًا عن أصله لكونه تلقى تأثيرًا عميقًا من كيانات

(٦) Yeats, "An Indian Monk", *Essays and Introductions* (1968; NewYork Collier Books, 1972) 433.

(٧) *A Vision* 279-80

(٨) في أحد أحاديثه قال ييتس : «عندما كان الآيرلنديون يزخرفون كتاب كيلز ويصنعون الصولجانات المطعمة بالجواهر في المتحف الوطني، كانت بيزنطة مركز الحضارة الأوروبية ومنبعًا للفلسفة الروحية، وإنني لذلك أجعل الرحيل إلى تلك المدينة رمزًا لبحث عن الحياة الروحية. أنظر:

Curtis Bradford, "Yeats' Byzantium Poems : A Study of their Development," *Yeats. A Collection of Critical Essays* ed. John Unterecker (Englewood Cliffs, N.J. : Presentice-Hall Inc., 1963) 94-5

حضارية مختلفة. ونظرته هذه إلى بيزنطة إنما انبثقت عن اهتمام ثقافي واسع في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وكان ممن شاركوا في بعث ذلك الاهتمام جماعة من الفنانين والأدباء بعضهم من الرمزيين كالشعراء الفرنسيين فيرلين وبودلير و مالارميه، وبعضهم من جماعة الفن للفن في إنجلترا، أو من يسمون بـ «الانحطاطيين» Decadents من أمثال أوسكار وايلد.(٩) وهذا الأخير كانت له رؤية مميزة لعلاقة الحضارات الشرقية بالغربية وتأثير تلك العلاقة على تطور الفنون، رؤية عبر عنها في مقطع من مقالة على شكل محاورة وعنوانها «اندثار الكذب». قرأ ذلك المقطع على ييتس، وقد أشار الشاعر الآيرلندي في سيرته الذاتية إلى ذلك.(١٠) وأوردُ هنا ذلك المقطع لأهميته بالنسبة لما نحن بصدده. يقول وايلد:

> إن كل تاريخ الفنون في أوروبا هو سجل للصراع بين الاستشراق من جهة، برفضه للمحاكاة، وحبه للتقاليد الفنية، وكراهيته للتمثيل الفعلي لأي موضوع في الطبيعة، وروحنا المحبة للمحاكاة من جهة أخرى. فحيثما استعلى العنصر الأول. كما في بيزنطة، وصقلية، وأسبانيا كانت لدينا أعمال جميلة وخيالية تتحول فيها الأشياء المرئية في الحياة إلى تقاليد فنية، في الوقت الذي تخترع فيه الأشياء التي تفتقر إليها الحياة وتصاغ لمتعتها.(١١)

---

(٩) Philippe Jullian, *Dreamers of Decadence: Symbolism Painters of the1890's* trans. Robert Baaldick (London: Paul Mall Press Ltd., 1971) See also D.J. Gordon and Ian Fletcher, "Byzantium," *W B. Yeats:Images of A Poet* (Manchester: Mancheste UP, 1961) 81-89

(١٠) *The Autobiography of W.B. Yeats* (New York : Collier Books Co., 1965) 90

(١١) *The Works of Oscar Wilde* (New York: Black's Readers Services Co., 1927) 606-607

ليست الفنون الشرقية، في واقع الأمر رافضة للمحاكاة تمامًا، وليس الفن البيزنطي الذي تأثر بها رافضًا للمحاكاة، ولم ينظر ييتس إلى ذلك الفن على أنه فن لا يحاكي. لكن النموذج الإبداعي الذي وجده الشاعر الآيرلندي في بيزنطة كان فنًا مزيجًا للمحاكاة ونقيضها. وقد أحب هو ذلك المزيج لأنه أتاح فسحة للعنصر المختلف الذي «تتحول فيه الأشياء المرئية إلى تقاليد فنية» كما يقول وايلد. يعبر ييتس عن هذا المعنى حين يقول: إن ثمة تفريقًا في النقد الحديث بين:

الشخوص اليونانيـــة والرومانيـــة ... وتلك الزخرفة
التي يبدو أنها تزعزع مقدرتنا على التحكم بأنفسنا
والتي ترجع، كما يبدو، إلى أصل فارسي، ورمزها المناسب
كـرمة تتسلق حلقاتها في كل مـكان وتعرض بين أوراقها
كل تلك الصور الغريبة للطير والوحش، تلك الأشكـال التي
تمثل ما لم تره عين مخلوق، ومع ذلك فهي تتوالد من بعضها
كمـا لو كـانت بنفسهـا مخلوقـات حيــة.(١٢)

ذلك المزيج من العناصر الفنية هو ما نجده في «الإبحار إلى بيزنطة» حين يقول الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة :

أيها الحكماء الواقفون بنار الله المقدسة
كما في الفسيفساء الذهبية على جدار،
تعالوا من النار المقدسة، انحدروا
وعلموا روحي الغناء.
أحرقوا قلبي، ذلك المريض بالرغبة
والمربوط إلى حيوان فان
لا يعرف من هو، واجمعوني في حيلة الخلود

(١٢) *A Vision*, 281

فهو يرى أناساً مرسومين على جدار، أي رسوماً قائمة على المحاكاة، لكنه يتضرع إليهم أن يخلصوه من جسده الفاني لكي يُتاح له أن يتحول إلى نموذج فني، النموذج الذي يسميه «حيلة الخلود»، ورغبته هذه بالتخلص من جسده إنما تتضمن رفضاً للطبيعة وبحثًا في الفن عن ذلك العنصر اللا طبيعي أو الفن الخالص. ذلك مايتضح جليًا في المقطع الرابع والأخير من القصيدة :

وحالما أغادر الطبيعة لن آخذ جسدي

من أي شيء طبيعي،

وإنما ذلك الشكل الذي يصنعه الصاغة اليونانيون

من الذهب المطروق والذهب المشع

ليبقى الإمبراطور الناعس مستيقظاً،

أو سأجلس على غصن ذهبي أغني

لسادة بيزنطة وسيداتها

عما مضى ويمضي وما سيكون

إن الشكل الذي يصنعه الصاغة اليونانيون، بما تحمله كلمة «شكل» من إبهام يبدو متعمداً، هو ذلك النتاج الفني الحضاري الذي لم يكن ليأتي لولا دخول عناصر شرقية إلى الفن البيزنطي أتاحت له الخروج على الطبيعة والتمرد على أشكالها، والاختلاف من ثم عن الأنماط الثقافية والإبداعية السائدة في أوروبا منذ عصر النهضة.

من القراءة الأولى لقصيدة ييتس سندرك أن ثمة إبحاراً تقوم به الذات نحو بيزنطة بوصف هذه الأخيرة موقعًا حضارياً متفرداً. غير أننا من القراءة الثانية سنتبين أن رحيل الذات لم يكن ليتم لولا أن بيزنطة نفسها قد قامت بإبحار آخر نحو ينابيع حضارية مختلفة عن أصولها. وسيتضح لنا من هذا أن بيزنطة ليست مجرد هدف تسعى إليه الذات، بل إن هناك توازيا بينها وبين الذات الراحلة إليها. فبيزنطة، من هذا المنظور، ذات حضارية ضخمة أتمت امتزاجها بالآخر، وذات الشاعر ساعية إلى تحقيق ما يمكن أن نسميه «بيزنطة وجودها الفلسفي والإبداعي».

ذلك التوازي بين الذات وما تسعى إليه نجده بشكل أكثر وضوحا في سينية البحتري، ولو أن التوازي هنا ذو طبيعة مختلفة. فالقصيدة تطلع علينا بلغة أقرب ما تكون إلى لغة العمارة والبناء، ترسم أمامنا ذاتا نكاد نلمس صمود جدرانها، وصلادة حجارتها :

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعني الدهر التماسا منه لتعسي ونكسي

تمامًا كما لو أن إيوان كسرى هو الذي يتحدث عن نفسه، عن صيانته، وترفعه، وتماسكه إزاء زعزعات الدهر. ولكن لأننا نعلم أن الشاعر هنا يتحدث بلسان حاله لا بلسان الإيوان، فإننا بقراءة عكسية للقصيدة، أو بقراءة ثانية، سنجد أن ذات الشاعر إنما تتهيأ لموازاة الإيوان مدركة شبهها به، ليغدو ذلك الأثر المعماري الحضاري معادلاً موضوعيًا لتلك الذات، كما هي بيزنطة معادلاً موضوعيًا لذات شاعرها:

حضرت رحلي الهموم فوجهت إلى بيض المدائن عنسي

أتسلى على الحظوظ وآسى لمحل من آل ساسان درس

أذكرتنيهم الخطوب التوالي ولقد تذكر الخطوب وتنسي

وهم خافضون في ظل عال مشرف يحسر العيون ويخسي

«الخطوب التوالي» هنا هي خطوب البحتري كما هي خطوب الإيوان، وبين الاثنين تحتشد دلالات تاريخية وثقافية متشعبة. وإذا كان البحتري في هذه القصيدة يحقق تجاوزًا مهمًا في بنية ودلالات القصيدة العربية، فإن ذلك التجاوز لا ينحصر في الانتقال من الوقوف على الأطلال إلى الوقوف على الآثار، كما يلاحظ الدكتور محمد غنيمي هلال، بل يتعداه إلى الالتحام بتلك الآثار التحامًا تمتزج فيه الذات بموضوعها من خلال المعاناة الذاتية ومعطيات التاريخ والحضارة.(١٣) فعلى المستوى الذاتي، يجد

---

(١٣) محمد غنيمي هلال، *الأدب المقارن* (بيروت: دار العودة ودار الثقافة ١٩٦٢) ص ١٩٥–٢٠٠، وانظر الملاحظات القيمة التي يوردها إيليا حاوى في *فن الوصف وتطوره في الشعر العربي* (بيروت : منشورات دار الشرق الجديد، سلسلة الفنون الأدبية عند العرب، ١٩٦٠) ٢: ٤٤–٥٤.

البحتري أنه والإيوان يتشابهان في فقد عز رفيع وفي صمودهما ورفضهما للخنوع بعد ذلك الفقد. فليس الإيوان وحده، وإنما البحتري أيضًا هو الذي:

يبـدي تجـــلـدًا وعــلـيـــــه كلكل من كلاكل الدهر مرسي

لم يعبه أن بز من بسط الديباج واستل من ستــور الـدمقس

غير أن هذه المعاناة الذاتية تجد مبررها التاريخي في فقد البحتري للمتوكل وافتقاد الإيوان لملك كسرى. وليس من المهم كثيرًا بالنسبة لموضوعنا ما إذا كان البحتري قد زار الإيوان بعد مقتل المتوكل مباشرة عام ٢٤٧هـ أو أنه زاره بعد ذلك بثلاثة عشر عامًا.(١٤) الذي يهمنا أكثر هو القلق التاريخي والثقافي الذي انبجس إثر تلك الزيارة.

يجد البحتري في الإيوان شبيهًا له في الهم، ولكنه يجد فيه أيضًا اختلافًا عنه، ومن تماس الشبه والاختلاف ينشأ توتر درامي رائع في القصيدة. فالشاعر وإن قصد في ذلك الأثر الفارسي انكسارًا يشبه انكساره، وعنادًا إزاء صروف الدهر يوازي عناده، إلاَّ أنه بدخوله القصر يواجه تكوينًا ثقافيًا مغايرًا لتكوينه. فأمام صورة إنطاكية يجد البحتري مادة خصبة تستثير قدراته الإبداعية النادرة والشهيرة في الوصف. لكن وصفه للصورة، بل للإيوان كله، سرعان ما يأتي مثقلاً بوعي ثقافي جديد. فالإيوان والرسومات الجدارية داخلة ليست كبركة المتوكل أو منظر الربيع. وإنما هو إزاء مادة تحتدم بحياتها الخاصة، تضج بالفن الآخر والثقافة الأخرى، بنوع من التشكيل الفني الذي تحمل دلالاته مسافات من الاختلاف الثقافي:

حللٌ لـــم تكن كأطلال سعدى في قفار مـــن البسابس بلـــس

ومســـا ع لولا المحاباة منـــي لم تطقها مسعاة عنس وعبـــس

ذاك عندي وليست الدارُ داري باقتراب منها ولا الجنس جنسي

لقد قرَّب البحتري نفسه إلى الفرس وأكثر من مدح وزرائهم في الدولة العربية، وقد يكون إحساسه بعروبته ضعيفًا أحيانًا، كما يقول الدكتور شوقي ضيف، غير أنه

---

(١٤) انظر : صالح حسن اليظي، *البحتري بين نقاد عصره* (بيروت : دار الأندلس، ١٤٠٢-١٩٨٢) ص ١٠٨-١٠٩.

برغم ذلك كله لا يستطيع التخلص من انغراسه في بداوته وفي تربة ثقافته العربية المختلفة، يظل في نهاية الأمر ذلك البدوي الذي يجيء إلى أبيض المدائن على عنسه.(١٥)

وهو انطلاقًا من ذلك الإحساس بانتمائه يدهش لتلك التصاوير الفارسية التي لا يكاد يجد لها مقابلاً في ثقافته العربية البدوية. وإن هو وجد شيئًا من ذلك في قصور بغداد المترفة، فإنه يعلم ما كان للعنصر الأجنبي، الفارسي خاصة، من تأثير على تشكلها:

فإذا ما رأيت صورة إنطاكية	ارتعت بين روم وفرس
والمنايا مواثل وأنو شروان	يزجي الصفوف تحت الدرفس
في اخضرار من اللباس على	أصفر يختال في صبيغة ورس
وعراك الرجال بين يديه	في خفوت منهم وإغماض جرس
من مشيح يهوي بعامل رمح	ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحياء	لهم بينهم إشارة خرس
يغتلي فيهم ارتيابي حتى	تتقراهم يداي بلمس

هذه الصورة الوصفية الشهيرة لا بد أن تقرأ في إطارها الثقافي الخاص، وإن لم يلغ ذلك الإطار بعض أطر أُخرى يمكن أن تقرأ من خلالها. ينبغي أن تتناول كنموذج لفن تصويري أجنبي، فن تشكيلي فارسي، منظوراً إليه من زاوية عربية. وحين نقوم بتلك القراءة سنلحظ أن بؤرة الصورة الشعرية التي يرسمها البحتري تتمركز في محاكاتية الرسم الفارسي، في اقتراب اللوحة الجدارية من الطبيعة إلى حد يجعل شخوصها على وشك التنفس والخروج من أطر الخط واللون: «تصف العين أنهم جد أحياء/ لهم بينهم إشارة خرس». تلك المحاكاتية التي يدهش لها الشاعر هي ما ابتعدت عنه الفنون العربية حين ازدهرت في ظلال الإسلام واتجهت إلى الزخرفة والنقش وجماليات الخط. فالفنون الإسلامية التشكيلية، أو جانب كبير منها على الأقل، لاتقوم،

(١٥) شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني* (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٣) ص ٢٩٢. وانظر تحليله للسينية ص ص ٢٢٩-٢٣١.

كما هو معروف، على محاكاة الطبيعة أو الحياة الخارجية بقدر ما تعتمد على التشكيل الخالي من الأرواح، أي أنها قريبة من وصف الكاتب الإنجليزي أوسكار وايلد إياها، في النص الذي سبقت الإشارة إليه، حين قال إنها فنون «تتحول فيها الأشياء المرئية فى الحياة إلى تقاليد فنية». البحتري يتوقف إذن أمام فن مختلف، فن الآخر الذي لا يجده في «أطلال سعدى» وفي «مسعاة عنس وعبس». إنه يمنحنا وجهة نظر لثقافته وثقافة الآخر، وجهة قد لا نقبلها ولكننا ملزمون بالتعامل معها كجزء من موروثنا الثقافي – الإبداعي .

إن البحتري بانبهاره أمام المحاكاتية في الفن الفارسي يقف على الطرف الآخر من الخيط الذي يربطه بالشاعر الغربي الذي نقارنه به. فإذا كان ييتس يرى في فنون بيزنطة وثقافتها عنصراً شرقيًا متباعداً عن المحاكاة، وإذا كان يرى أن ذلك العنصر قادم تحديداً من فارس، فإن البحتري يقف أمام الفن الفارسي نفسه متلفتًا بدهشة وإعجاب إلى خاصية المحاكاة في ذلك الفن. أي أن كلاً من الشاعرين يبحث عما يكاد يغيب عن ثقافته، أو عن ذلك الذي لا يبحث عنه الشاعر الآخر.

لكن الشاعرين وإن اختلفا بعض الاختلاف في وجهتيهما، أو فيما يجتذب اهتمامهما فإنهما يلتقيان في جانب مهم من وسيلتيهما للوصول. فالبحتري يحمل مثل ييتس توقًا إلى التداخل بالرسومات الماثلة أمامه. ييتس يود لو اصطفي إلى تلك اللوحات وأصبح رمزًا فنيًا من رموزها، والبحتري يحلم لو فقد إحساسه بالعالم المحيط واقترب من الجيشين المتحاربين أمامه. فها هو يتخيل أن ابنه أبا الغوث قد سقاه وسقى الجيشين حتى تكاد المجموعة من الثمل تلتقي وتدخل في علاقة حميمة:

قد سقاني، ولم يصرد أبو الغو	ث على العسكرين شربة خلس
من مدام تظنها هي نجـــــم	ضوء الليل أو مجاجة شمـــس

إلى أن يقول:

وتوهمت أن كسرى أبرويــــــ	ز معـــاطي والبلـهبذ أنســي

هذا التوق إلى التداخل مع اللوحة الماثلة يمكن قراءته على أكثر من مستوى، يبرز من بينها مستويان رئيسان هما: تطلعات الفن، وظروف التاريخ. على المستوى

الفني نحن إزاء حلم شاعري تتراءى فيه الممرات مفتوحة بين الفن والحياة ليصبح من الممكن العبور من أحدهما إلى الآخر. لكن النزعة إلى المحاكاة في خيال البحتري تجعل الرحلة ذات اتجاه واحد تقريباً. فالفن هو الذي يأتي إلى الحياة وليس العكس كما هي الحال عند ييتس. البحتري لا يُريد أن يتحول إلى تكوين فني، بل إن رؤيته تتمركز حول مجيء الشخوص الفنية إلى ساحة الأحياء مرة أخرى، وهذا هو اتجاه صورة إنطاكية كما يرسمها البحتري، منذ البدء:

تصف العين أنهم جد أحيـا ء لهم بينهم إشـارة خرس

يغتلي فيهم ارتيابي حتـــى تتقـــراهم يـداي بلمـــس

أما على المستوى الثاني، المستوى التاريخي، فإن توق البحتري إلى التداخل باللوحة يتلبس بالعديد من الدلالات التي تتمحور حول علاقة العرب بالفرس، وقد سبقت الإشارة إليها. على أن الذي يمكن إضافته هنا هو أن كسرى والبلهبذ ليسا بالنسبة للبحتري مجرد شخوص فنية أتقن رسمها وتلوينها، بل هما مشحونان بإشكالات العلاقة التاريخية والثقافية بين العرب وجيرانهم الفرس، ولنلاحظ هنا أن الصورة التي نتأملها، صورة الجلسة التي يحلم بها البحتري، تأتي مباشرة بعد صورة المعركة، أي أننا نُلاحظ انتقالاً من صورة تحمل طابع العنف إلى صورة تحمل طابع الأنس والوئام. الصورة الأولى صورة تاريخية تمثل قوة الفرس وما كانوا عليه من عز وغلبة، والثانية تنتقل بنا إلى علاقة شخصية مملوءة باحتمالات السرور والمحبة. ومؤدى هذا هو أن الصورتين ترمزان إلى قطبي العلاقة بين الفرس وجيرانهم، قطب الصراع الحربي والحضور السياسي من جهة، وقطب المداخلات الاجتماعية والثقافية من جهة أخرى. ليس هذا فقط، وإنما تلزم الإشارة إلى أن القطب الأول للعلاقة، قطب الصراع والسياسة، لا يشمل العرب، فالفرس في صورة إنطاكية يحاربون الروم فحسب، مما يوحي بأن البحتري لا يريدنا أن ننظر للقوة الفارسية على أنها قوة ضد قومه. وحين يجتمع هذا الإيحاء مع الصورة الثانية لها، صورة مجلس الشراب والمؤانسة، فإن رؤية كلية تبدأ في التشكل أمامنا: فالفرس هم أصدقاء العرب، وليسوا أعداءهم. وهذا ما تقوله نهاية القصيدة بشكل صريح:

ذاك عندي وليست الدار داري		باقتراب منها ولا الجنس جنسي
غير نعمى لأهلها عند أهلي		غرسوا من ذكائها خير غرس
أيدوا ملكنا وشدوا قواه		بكماة تحت السنور حمس
وأعانوا على كتائب أريا		ط بطعن على النحور ودعس

الخلفية التاريخية لهذه الأبيات معروفة، ويلخصها محقق الديوان بقوله إن في الأبيات إشارة إلى «العون الذي قدمه الفرس في عهد أنو شروان إلى اليمنيين الذين يرجع إليهم نسب الشاعر ... وذلك حين ساعد الفرس سيف بن ذي يزن أمام غزو الاحباش لليمن بقيادة أرياط...»(١٦) لكن البحتري يعلم أن تلك العلاقة القديمة، أو العون الفارسي القديم، لم يكن الأخير وأنه شخصياً شهد علاقة أخرى تمثلت في تداخل الفرس بالدولة العباسية، إلى أن تفكك الجانب السياسي لذلك التداخل بمقتل المتوكل وحلول الأتراك كقوة مهيمنة بديلة. ومن هنا يبدو اعتراف الشاعر بأن الفرس «أيدوا ملكنا» وأن لهم «نعمي عند أهلي/غرسوا من ذكائها غيرغرس» ذا مدلولات سياسية تاريخية وثقافية أبعد من مجرد العون الذي قدمه أباطرة الفرس لسيف بن ذي يزن. فالحضور الفارسي في الثقافة العربية الإسلامية حضور لا يمكن إنكاره، وهو حضور لا يتمثل في الإيوان فقط، أو في العلاقات السياسية، وإنما في ذلك التزاوج الحضاري الذي أوجد الإسلام إطاره وباركه، في ذلك الحشد من العلماء والكتاب والإضافات الثقافية التي أثرت ثقافة العرب والمسلمين وشئون حياتهم المختلفة.

استناداً إلى كل هذه الإشارات، صريحها وضمنيها، يمكننا القول إن الخطاب الشعري السائد أو الأكثر هيمنة في سينية البحتري هو خطاب ينشد تعميق العلاقة بين الشاعر والإيوان من جهة، وبين العرب والفرس من جهة أخرى. أو حسب التعبير الذي استخدمته في هذه الدراسة، هو خطاب يسير نحو تحقيق التلاحم بين الذات وحضارة الآخر. ومع ذلك فلا بد من تذكر أن ذلك الخطاب يظل غير قادر على الانفصال عن خطاب أو خط آخر يسير ملتصقًا به. ذلك هو إحساس البحتري باختلافه عن الثقافة الأخرى: «ذاك عندي وليست الدار داري /باقتراب منها ولا الجنس

---

(١٦) *ديوان البحتري*، ص ١١٦٢.

بنسي». ونحن من هنا نستطيع أن نفهم لماذا ينتهي التوق إلى معانقة الصور المرتسمة ي الإيوان، أو بالأحرى الصور التي ينسجها خيال الشاعر، إلى حالة من الشك أو لوعي بالمستحيل. فرغبة البحتري بمجالسة كسرى والبلهبذ تنتهي إلى تساؤل معروفة جابته سلفًا:

حلم مطبق على الشك عيني أم أمان غيرن ظني وحدسي؟

في هذه اللحظات ، لحظات الوعي باختلاف الدار والجنس، ولحظات الشك بحقيقة لتجربة، تنقلب الرحلة إلى الإيوان على أمل التداخل في عالمه، إلى رحلة خارج الإيوان أسواره الثقافية. الاقتراب يفضي إلى الخروج، والقرب من التمازج يؤدي إلى الابتعاد نه. هذا على المستويين الرئيسين اللذين تحدثت عنهما، المستوى الفني والمستوى لتاريخي. على كلا المستويين يظل الشاعر العربي بعيداً عن تحقيق الدخول الكلي إلى لإيوان.

وهذا هو تمامًا ما يحدث في تجربة الشاعر الغربي الآيرلندي ييتس. فنحن في صيدة «الإبحار إلى بيزنطة» لا نعدوا أن نتأمل مشروعًا لرحلة لا تتم:

وحالما أغادر الطبيعة لن آخذ جسدي

من أي شيء طبيعي ...

الذي يحدث هو أنه لا يُغادر الطبيعة، وإنما يصف حلمه بمغادرتها. إنه، بتعبير خر، لا يصل إلى بيزنطة، مدينة الفن والحضارة الأخرى. وقد سبق لأحد النقاد أن لاحظ أن حلم الشاعر هنا يقوم على مفارقة واضحة.(١٧) فهو يتحدث عن الخروج من لطبيعة بينما الصورة التي تختتم بها القصيدة صورة قادمة من الطبيعة:

أو سأجلس على غصن ذهبي أغني

---

(١٧) *W.B. Yeats and T. Sturge Moore: Their Correspondence, 1901-1937* Ursula Bridge, ed., (Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1978) 162.

في السادس عشر من أبريل ١٩٣٠ كتب مور إلى ييتس يقول : «إن قصيدتك «الإبحار إلى بيزنطة» برغم روعة المقاطع الثلاثة الأولى منها، تخذلني في المقطع الرابع، لأن طائر صائغ الذهب هو جزء من الطبيعة بقدر ما أن جسد الإنسان جزء منها»، ص ١٦٢.

لسادة بيزنطة وسيداتها

عما مضى وما يمضي وما سيكون

فهو وإن لم يُحدد ماذا يريد أن يكون، فإن من الواضح ضمنًا أن الشيء الذي سيجلس على غصن ذهبي لا بد أن يكون طائرًا، أي كائنًا طبيعيًا. ولسنا ندري إن كان الشاعر قد قصد إلى هذه المفارقة الساخرة أم لا، لكن المحصلة هي أنه من العسير عليه في النهاية أن يتخلص تمامًا من الإطار المحاكاتي - الطبيعي لرؤيته الفنية، ذلك الإطار الذي يظل ذا حضور قوى في الثقافة الأوروبية.

نعود من هذا إذن بنتيجة مؤداها أن الرحلة إلى الآخر، سواء عند البحتري أو عند ييتس، لا يتحقق منها سوى آثارها، تتحقق القصائد كمشاريع، كمخططات لأحلام ومقاربات للمستحيل. يعود الشاعران بقصيدتيهما كشاهدين على محاولة الوصول، وبتجربتين ذاتيتين حفرتا مكانًا لهما في عمق التاريخ واختلافات الثقافة. فالبحتري يأتي إلى آثار فارس بحثًا عن تشابهه معها، لكنه في خضم البحث يكتشف اختلافه عنها نتيجة لمقارنته بين الثقافتين العربية والفارسية. وكذلك يفعل ييتس في بحثه عن المختلف في حضارة بيزنطه، التي يعدها حضارة أوروبية أساسًا. ونحن سواء اتفقنا أم لم نتفق مع مقارنة الشاعرين وتقييمهما لحضارتيهما وحضارة الآخر، فإننا نصل إلى أن المقارنة في حد ذاتها يمكن أن تكون منهجًا إدراكيًا ضروريًا للخروج من أسر الذات والتعرف على غيرها وما يميزها عن غيرها في الوقت نفسه. فالشاعران يجريان عمليات مقارنة بالغة الأهمية يتوصلان من خلالها إلى تصورات ورؤى حول نفسيهما وثقافتيهما إزاء ما هو متفق مع النفس أو الثقافة أو مختلف عنهما، رؤى وتصورات لم يكونا ليتوصلا إليها لولا المقارنة. ونحن بدورنا في الدراسات المقارنة إنما نفيد، أو ينبغي أن نفيد، من هذا المنهج الإدراكي كوسيلة للتعرف على ما يصل الأعمال الأدبية ببعضها ويميزها عن غيرها في الوقت نفسه. فالمقارنة لا تفضي بنا لا إلى التشابه وحده، وإنما إلى الاختلاف أيضًا.

عروبة الأندلس والهوية الأوروبية:
سرفانتيس، وردزورث، ييتس

حوالي عام ١٥١٩م، اختطف قراصنة البحر المتوسط مسلماً من مواليد الأندلس اسمه الحسن بن محمد الوزان الفاسي في أثناء عودته من رحلة إلى المشرق العربي أدى فيها فريضة الحج. وكعادتهم استرق القراصنة الرجل، غير أنهم حين تبينوا سعة علمه وذكائه قدموه هدية إلى البابا ليو العاشر الذي أعجب به فأعتقه وأقنعه باعتناق المسيحية وبتغيير اسمه، ليصبح ليو الأفريقي بدلا من الحسن الفاسي. وهكذا بقي الرجل في روما ينعم بأفياء عصر النهضة الإيطالي ويتعلم اللاتينية والإيطالية ويدرس العربية، وليكتب من ثم كتابه الشهير وصف أفريقيا (١٥٢٦م) الذي ظل مع بعض مؤلفاته الأخرى ولمدة أربعة قرون أحد المصادر الرئيسة التي اعتمدت عليها أوروبا في معرفة الإسلام. ولعل من بالغ الدلالة أن يكون واحد من أواخر العلماء في الثقافة العربية أندلسيّا مسلماً تنصر وغيَّر اسمه العربي، وأن يؤلف كتابه بالإيطالية بدلاً من العربية.(١) إن في ما حدث للحسن الفاسي أو ليو الأفريقي مؤشراً على اكتمال المرحلة الأخيرة من انحدار الحضارة العربية الإسلامية، المرحلة التي شهدت في بداياتها انهيار الحكم العربي في الأندلس ثم الشتات التدريجي الذي تلاه لمسلمي شبه الجزيرة الإيبيرية. وفي ازدواجية الهوية لدى ليو الأفريقي اسماً ولغة وانتماء من الناحيتين

(١) حول الحسن الوزان الفاسي، انظر دائرةالمعارف الإسلامية وكتابه:

The History and Description of Africa written by Al-Hassan Ibn Mohammad Al-Wazan (sic) Al- Fasi, A Moor Baptised as Giovanni Leone, But Better Known As Leo Africanus, tr. John Pory (1600), ed. Robert Brown (London· the Hakluyt Society, 1896). انظر ترجمة الكتاب إلى العربية بقلم د. عبدالرحمن حميدة بعنوان وصف أفريقيا (الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٣٩٩هـ).

القومية والدينية نلمح أيضًا تجسدًا لإشكالية الهوية التي ظلت الأندلس مسرحًا لها في تاريخ التلاقح الحضاري بين العرب المسلمين والأوروبيين المسيحيين، فإذا كان الأوروبيون قد سعوا إلى أوربة آخر المؤلفين العرب فإن منهم من سعى أيضًا إلى أوربة الأندلس وإلغاء إرثها العربي. ولكن مثلما أن ليو الأفريقي عاد ـ كما يقال ـ إلى شمال أفريقيا ومات مسلما، فإن الأندلس لم تتخل تماما عن إرثها العربي الإسلامي، وكان من الأوروبيين من لم ينكر ذلك الإرث، بل أكده، وإن رأى فيه إشكالية كبرى من إشكاليات الانتماء، انتماء الأندلس إلى أوروبا ، وأوروبا إلى الأندلس.

الكاتب الأسباني الشهير سرفانتيس كان أحد أولئك الأوروبيين الذين أدركوا عروبة الأندلس وأكدوها، ثم سعوا في الوقت ذاته إلى بعث أو تنشيط هويتها الأخرى، الهوية المسيحية الأوروبية. وكان من المفارقات أن يعيش سرفانتيس نفسه تجربة مشابهة إلى حد ما لتجربة الحسن الفاسي، ولكن في الاتجاه المعاكس. فبعد اختطاف الفاسي إلى إيطاليا بنصف قرن اختطف قراصنة آخرون مؤلف دون كيهوته ليقضي في الجزائر خمسة أعوام من الأسر والعبودية. بيد أن سرفانتيس على عكس نظيره العربي لم يضطر لاعتناق الإسلام ولا لتغيير اسمه. لكنه من ناحية رأى في معاناته من الأسر والعبودية تجسيدًا حيًا لما كان المغاربة، أو الموريسكيون، يعانونه في الأندلس، ثم أدرك من ناحية أخرى ان نفي أولئك المغاربة أو تنصيرهم لم يكن ليؤدى إلى نفي الثقافة العربية – الإسلامية من أسبانيا. في دون كيهوته، التي بدأ يكتبها بعد عودته من الأسر بعشرين عامًا، تنعكس إشكالية الوجود العربي – الإسلامي في أسبانيا عامة والأندلس خاصة، وهي الإشكالية التي خبرها الكاتب قبل الأسر، ثم جاء الأسر فيما يبدو ليزيدها عمقًا وفاعلية. ولعل نسبة سرفانتيس قصته الشهيرة لمؤلف عربي من أبلغ الدلالات على وعي الكاتب بالإشكالية المشار إليها.

فيما تلا من عصور الآداب الأوروبية انعكست تجربتا الحسن الفاسي أو ليو الأفريقي وسرفانتيس في أعمال اثنين من أهم الشعراء، أحدهما الشاعر الإنجليزي الرومانتيكي وليم وردزورث، والآخر الآيرلندي الحديث وليم بتلر ييتس. استعاد ييتس تجربة ليو الأفريقي، وفعل وردزورث شيئًا مشابهًا مع العرب من خلال تجربة سرفانتيس، وكانت الاستعادتان من زوايا مختلفة بالطبع، ولكنهما تمحورتا حول

قضية أو قاسم مشترك واحد هو علاقة العرب بأوروبا، خاصة من خلال الوجود العربي في الأندلس. وفي هذه الورقة محاولة لاستكشاف ذلك القاسم المشترك وهو يضيء جانبًا من جوانب التأثير الأندلسي على الآداب الأوروبية، ليس من حيث نشأتها بقدر ما هو في تشكيل آفاق الرؤية الحضارية لديها إذ تتعامل مع الآخر أو المختلف حضاريًا.

- أ -

لعل من المفيد أولاً أن أرسم ملمحًا تاريخيا يضع الكتّاب المشار إليهم في سياقهم الأدبي – التاريخي، ليتضح من ذلك أن علاقتهم بالأندلس، على الرغم من أنها تؤلف وحدة متصلة الأطراف وفريدة من نوعها، ليست سوى جزء من شبكة أوسع من العلاقات الأدبية بين العرب وأوروبا. وأشير بهذا إلى مجموع التصورات والتوظيفات الأدبية للعرب والمسلمين وثقافتهم عمومًا في الآداب الأوروبية، ذلك المجموع الذي سبق لي أن درسته تحت مسمى «الاستشراق الأدبي».[٢] من حيث هو خطاب مترابط الأجزاء، ومتصل اتصالاً وثيقًا بالإشكاليات التاريخية المختلفة التي تنامت بين العالمين المسيحي والإسلامي منذ ظهور الإسلام ومحاولة المسيحين إيقاف زحفه.

إن الحديث عن بدايات الحضور العربي ـ الاسلامي في الآداب الأوروبية يعني الحديث عن بدايات تلك الآداب. فأنشودة رولاند التي تأتي في مفتتح الشعر الملحمي البروفنسالي في جنوب فرنسا، هي حكاية الاحتكاك الأول بين العرب والمسلمين في معركة بواتييه، الاحتكاك الذي استعر في الحروب الصليبية، كما هو معروف، و شعر التروبادور في منطقة البروفانس يحكي قصة تفاعل شعري بين الشعر العربي الأندلسي

(٢) انظر أطروحة المؤلف للدكتوراه بعنوان: «الاستشراق الأدبي في الأدب الأنجلو أمريكي في القرن التاسع عشر: تشكله واستمراره».

Saad A. Al-Bazei, " Litreray Orientalism in Nineteenth Century Anglo-American Literature: Its Formation and Continuity," diss., Purdue U., 1983

في أزهى عصوره والشعر الغنائي الأوروبي في بداياته. وإذا علمنا أن دانتي وبترارك الإيطاليين قد أشارا إلى تأثرهما بشعراء التروبادور من أمثال وليم التاسع وآرنو دانييل (القرنان الحادي عشر والثاني عشر)، فإننا سندرك مدى التوغل الأدبي العربي القادم من الأندلس في عمق الآداب الأوروبية، خاصة فيما يتصل بدانتي الذي تأثر، كما اتضح من أبحاث المستشرقين من أسبان وغيرهم، بالأدب العربي والثقافة الإسلامية، ثم اتخذ مواقف متباينة إزاء العرب والمسلمين في *الكوميديا الإلهية*.(٣) وقد امتدت آثار التفاعل الأوروبي - العربي حتى وصلت الأدب الإنجليزي المتنامي آنذاك عبر الحكايات الشعبية المعروفة بالرومانس التي حفلت بالكثيرمن الشخوص العربية الإسلامية، أو «السراسين»، كما في «الشانسون دي جيست»، وعبر كتابات علماء مستعربين من أمثال أديلارد أوف باث وبيتروس الفونسي (القرن الثاني عشر)(٤).

---

(٣) الدراسة المشهورة في هذا الموضوع هي دراسة بالاثيوس ، انظر :

M.Asin Palacios, *Islam and the Divine Comedy*, trans. and ed. Harold Sutherland (London, 1926/1968).

هذا بالإضافة إلى العديد من الدراسات حول هذا الموضوع، وموضوع العلاقة بين شعر التروبادور وتأثره بالأدب العربي الأندلسي، انظر:

M.R. Menocal, "Close Encounters in Medieval Provence: Spain's Role in the Birth of Troubadour Poetry", *Hispanic Review* 49 (1981): 43-64

وقد صدر للمؤلفة نفسها كتاب شامل لهذه القضايا عنوانه:

The Arabic Role in Medieval Literary History (Philadelphia: U. of Philadelphia Press, 1987).

وقد أنجز د. صالح الغامدي من قسم اللغة العربية بجامعة الملك سعود ترجمة للكتاب ستصدر قريبًا، إن شاء الله.

انظر أيضًا المراجعة القيمة للكتاب في مجلة «الأدب المقارن»

Comparative Literature 43 (Winter 1991): 99-103.

وهناك دراسة ناجية مراني: *الحب بين تراثين :التروبادور الفرنسيون والعشاق العذريون* (بغداد. وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٠).

(٤) انظر.

Dorothee Metlitzki: *The Matter of Araby in Medieval England* (New Haven: Yale, 1977)

وكذلك . *The Disciplina Clericalis of Petrus Alfonsi* trans. and ed. Eberhard Harmes (London: Routledge & Kegan Paul, 1977).

أما في عصر النهضة، فإن الملاحم الإيطالية الكبرى مثل *أورلاندو فيوريوزو* لأريوستو *وجيروزاليم ليبيراتا* لتاسو، وكذلك بعض مسرحيات شكسبير وكرستوفر مارلو، تقوم على تمثل المواجهة العربية الأوروبية سواء على شكل صراعات دينية – سياسية أو مواجهات ثقافية. والأمثلة على ذلك كثيرة منها مسرحية *تامبورلين* لمارلو *وعطيل* لشكسبير. وحين جاء القرن الثامن عشر كان الحضور العربي الإسلامي يمتد في بعض مسرحيات فولتير في فرنسا ودرايدن في إنجلترا. وتلفت النظر بشكل خاص مسرحية درايدن *فتح غرناطة*، التي تمثل استعادة لبعض استراتيجيات الخطاب الأدبي الغربي إزاء الشرق الإسلامي الذي نرى أول صوره في *أنشودة رولاند*. فالمسرحية تعتمد في تصوير الاستعادة المسيحية الأسبانية للأندلس، خاصة في ختام أحداثها، على تحقيق النصر الثقافي إلى جانب النصر العسكري والسياسي على المسلمين. وأداة ذلك النصر الثقافي هي تنصير الشخصيات الإسلامية المتميزة، تماماً كما يحدث في نهاية *أنشودة رولاند*، وفي بعض مواضع من *دون كيهوته*.

ولم ينقض القرن الثامن عشر إلاّ بعد إضافة بعد جديد للثقافة العربية في أوروبا، وذلك من خلال ترجمة العمل الشهير *ألف ليلة وليلة* الذي ترجمه الفرنسي جالان، ثم تلقفه الرومانتيكيون الإنجليز ليتفاعلوا معه بأشكال مختلفة، كما نجد في شعر وردزورث ، وساوذي، وبايرون. ومثلما فعلت ترجمة *ألف ليلة وليلة* فعلت أيضاً ترجمات الشعر العربي والفارسي، سواء في إنجلترا أو في ألمانيا، كما في أعمال جوته. وحين جاء القرن التاسع عشر وتحولت البلاد العربية الإسلامية إلى مستعمرات أوروبية، لم يخفت التأثير أو الحضور العربي الإسلامي في الآداب الغربية، كما نشاهد في أعمال براوننج، وتينيسون، وماثيو آرنولد، وجورج إليوت، في إنجلترا، وجيرار دي نرفال، وفكتور هوجو، في فرنسا، وواشنطن إرفنج، وإدغار ألن بو، ومارك توين، في الولايات المتحدة الأمريكية.

ومع أن وليم ييتس لم يكن الكاتب الأوروبي الوحيد في القرن العشرين الذي تفاعل مع الثقافة العربية الإسلامية سواء في الأندلس أو خارجها، فإن حجم التفاعل، كما يبدو، قد تضاءل كثيراً في هذا القرن ليتكثف في الأدب القصصي، كما عند جويس، وأعمال بعض ما بعد الحداثيين كالأمريكي جون بارث، والإرجنتيني بورخيس الذي يعد

نفسه أوروبيًا على الرغم من أن انتماءه للثقافة الأسبانية يجعله ملتصقًا بشكل خاص بالتفاعل الثقافي العربي – الأوروبي في أسبانيا. ومما كتبه بورخيس حول هذا التفاعل قصة قصيرة حول الفيلسوف العربي الأندلسي ابن رشد الذي ترجم أرسطو ولم تمكنه ثقافته العربية-الإسلامية، كما يقول بورخيس، من إدراك المعنى الصحيح للمصطلحات الأدبية الأرسطية في كتاب *البويطيقا*.

بيد أن السجن الثقافي الذي يرسمه بورخيس لم يكن له أي تأثير، من الناحية التاريخية، في حالات كثيرة لأفراد جربوا العبور ذهابًا وإيابًا عبر الحدود الثقافية للهوية. وكما سبقت الإشارة، فإن الحسن الفاسي أو ليو الأفريقي كان من أولئك، كما اتضح لوليم ييتس، وكذلك هي حال البدوي الذي تخيله وردزورث على النمط الأسباني في قصيدة المقدمة. هذا بالإضافة إلى سيدي حامد بننجلي «مؤلف» *دون كيهوته*، وغيره من شخوص رواية سرفانتيس. وسأبدأ هذه الملاحظات بالتوقف عند توظيف ييتس لليو الأفريقي لأن أسبقية هذا الأخير تاريخيًا وحداثة ييتس – بالقياس إلى سرفانتيس ووردزورث – تخلق وضعًا فريداً نتأمل فيه جانبًا من بدايات التفاعل التاريخي الأدبي وما انتهى إليه ضمن الإطار الأندلسي.

- ب -

بالنسبة لييتس كان المدهش في شخصية الحسن الفاسي هو أنه استطاع أن يكون ليو الأفريقي أيضًا، أي أن يوحد في ذاته شخصيتي المسلم والمسيحي، الشرقي والغربي أو أن يعبر من إحدى تلك الشخصيتين إلى الأخرى على ما بينهما من تضاد. فقد نظر الشاعر الأيرلندي إلى ذلك المزيج في إطار الجدلية التاريخية والثقافية التي استمدها من الفلسفة الرومانتيكية، كما صاغها هيغل ثم تبلورت في شعر وليم بليك وبعده في الدراسات التاريخية لأوزوالد شبنغلر. ومن ذلك المنظورالرومانتيكي تبدو حركة التاريخ الحضاري عبارة عن صراع قوى متضادة، لأنه كما قال بليك «لا تقدم دون تضاد». ولأن ييتس شارك شبنغلر بعض تشاؤمه نحو مستقبل الحضارة الغربية كحضارة آيلة للسقوط، فقد رأى الدور العربي الإسلامي حاسمًا في تحديد مستقبل

الحضارة البشرية بوصف الثقافة العربية الإسلامية نقيضًا تاريخيًا للثقافة الأوروبية المسيحية. ذلك أن التناقض هو الذي سيؤدي إلى حالة من التمازج، وبالتالي استمرار الحضارة. غير أن التمازج لا يعني تعادل القوتين، وإنما هيمنة إحداهما على الأخرى واحتواءها. ولأن الغرب، الذي ظل مسيطرًا في تاريخ الحضارة منذ عصر النهضة الأوروبي، يضعف الآن، فإن الضد العربي هو المرشح للصعود. ليو الأفريقي يلعب في هذه الجدلية دور الضد أو القرين المضاد بالنسبة لييتس، وهو في هذا لا يختلف كثيرًا عن شخصيات عربية أخرى في أعمال ييتس المختلفة. هذا بالإضافة إلى أن ليو يمثل ثقافته الأصلية، أي الثقافة العربية الإسلامية، لأنه على الرغم من اعتناقه المسيحية وتأوربه، يظل عربيًا مسلمًا في النهاية.

قبل الإشارة إلى كتابات ييتس المتصلة بما لخصته هنا من آراء، ينبغي أن أشير إلى أن تعرف الشاعر الايرلندي على ليو الأفريقي جاء ضمن محاولات ييتس اكتشاف عالم السحر وما يتعلق به من معتقدات كاستحضار الأرواح. وقد وصف ييتس الكيفية التي تعرف بها على ليو في رسائل خيالية متبادلة (على أساس أن ليو كان يتقمص ييتس فيملي عليه ما يريد إرساله). ومن هذه الرسائل، التي لم ينشرها الشاعر - ربما لأنه كان يشك في مصداقية تجاربه السحرية - نعرف أنه قد اطلع على كتاب وصف أفريقيا لليو، فهو يقول:

«...إنني أكتب وبجانبي ترجمة لعملك الوحيد .. ومن هذا يمكن للإنسان أن يفترض أنك لا زلت موجودًا - فقد نُشر في لندن عام ١٦٠٠ بترجمة جون بوري. . . وعنوانه «تاريخ جغرافي لأفريقيا» بالعربية والإيطالية، ألفه جون ليو، الذي ولد في غرناطة ونشأ في بلاد البربر». (ليو الأفريقي، ٢١)(٥)

بيد أن الذي لفت انتباه ييتس بشكل خاص هو احتمال أن يكون ليو شاعرًا أيضًا. فشاعرية الجغرافي الأندلسي المولد ضرورية، إلى جانب تجربته الثقافية كمسلم اعتنق

---

(٥) "The Manuscript of Leo Africanus" ed. Steve L. Adams and George Mills Harper, *Yeats Annual No.1* ed. Richard Finneran (Altantic Highlands, N. J.: The Macmillan Press, 1982)

الإشارة في داخل النص إلى «ليو الأفريقي» هي إلى هذه الطبعة.

المسيحية لبعض الوقت، لكي يكون الضد الملائم للشاعر الأوروبي المسيحي ييتس، ولكي يتكرر الامتزاج الثقافي الذي شهده ليو وعاشه إبان عصر النهضة الأوروبي: «لقد كنت المضاد بالنسبة لي»، يقول ييتس في إحدى رسائله «وبالارتباط بيننا يجب أن نصير أكثر اكتمالاً» (ليو الأفريقي، ٢١). أما الشاعرية فتأتي ضمن استحضار ييتس للبيئة الثقافية المزدهرة التي عاش فيها ليو في مدينة فاس بعد رحيله عن غرناطة في الفترة التي تلت انتهاء الحكم العربي من تلك المدينة: «...أتخيلك في هذه اللحظة طالبًا في هذه الكلية، حيث كانت هناك ثلاثة أروقة للمشاة.. وقد دعمت بثمانية أعمدة متعددة الألوان صُنعت بأكثر الأشكال غرابة وزخرفة...». (ليو الأفريقي، ٢٢)

في هذه الصورة تقترب فاس كثيرًا من بيزنطة، كما يرسمها الشاعر الآيرلندي في قصيدته «الإبحار إلى بيزنطة»، فكلتا المدينتين تحفلان بالعلم وبالأنماط المختلفة عن أنماط الفنون الغربية. والزخرفة عنصر مهم هنا، لأنها تميز الفنون الشرقية، ومن ضمنها الفنون الإسلامية التي ازدهرت في الأندلس، عن الفنون الغربية ذات الطابع المحاكاتي، أو التي تحاكي الطبيعة. وتنبع الأهمية هنا من أن هذا التوجه الفني مؤشر على التباين، بل التضاد الثقافي بين الشرق والغرب، كما اختصره الكاتب الآيرلندي الآخر أوسكار وايلد في محاورة عنوانها «اندثار الكذب» قرأها على ييتس عام ١٨٨٩م:

«...إن تاريخ هذه الفنون (الزخرفية) بأكمله سجل للصراع بين الاستشراق من ناحية، برفضه الصريح للمحاكاة، وحبه للتقاليد الفنية وكراهيته للتمثيل الفعلي لأي شيء في الطبيعة، وروح المحاكاة لدينا، من ناحية أخرى، وحيثما انتصرت الأولى كما في بيزنطة، وصقلية، وأسبانيا بالاتصال المباشر، أو في بقية أوروبا بتأثير الصليبيين كانت لدينا أعمال خيالية وجميلة.. ولكن حيثما عدنا إلى الحياة والطبيعة، فإن عملنا يصير سوقيًا، وغير ممتع...»[٦].

---

(٦) *The Works of Oscar Wilde* (New York: Black`s Readers Service Co., 1927) PP. 606-607

فيما يتعلق باستماع ييتس لحوارية وايلد أنها:

The Autobiography of William Butler Yeats (New York: Macmillan 1965) P. 90

حيث يقول ييتس: «بعد انتهاء العشاء قرأ لي وايلد، من النسخ المطبوعة لـ «اندثار الكذب....»

هذا التضاد بين الشرق والغرب في جانب حيوي من ثقافاتهما تبناه ييتس أيضاً، ولكنه نظر إليه من زاوية أخرى:

«... فالشرق والغرب يظهران كضدين، الشرق مستقل روحيّا، ومستعد للخضوع للغزاة، والغرب مستقل سياسيّا، ومستعد للخضوع للكنيسة.. لقد استعرنا من الشرق مباشرة، واخترنا للإعجاب أو المحاكاة كل ماهو أقل أوروبية في ماضينا، كما لو كنا نتلمس طريقنا عائدين إلى أمنا المشتركة ...»(٧)

من زاوية التضاد هذه يبدو ليو الأفريقي، بإرثه العربي الأندلسي، مؤهلاً، عبرالامتزاج بييتس، لأن يمد غربًا يمعن في الانحدار بشيء من الاختلاف الثقافي المشرقي القادر على إنقاذه. لقد شهد ليو نهضة أوروبا في القرن السادس عشر، وهو الآن، من خلال ييتس، يشهد انحدارها: «...لقد رأيت فعلاً بداية سلسلة من الأحداث، وربما بالفعل تشاهد من خلال أعيننا فسادها وانحدارها». (ليو الأفريقي ، ٢٢)، ولكن إرث ليو الحضاري هو ما قد يمكنه في الوقت نفسه من بعث الحياة في الغرب، أو ما أسماه ييتس «ثورة الروح على العقل...»(٨)

وسيكون ليو بذلك شبيهًا بالمرأة البدوية في قصيدة ييتس «هدية من هارون الرشيد» حيث يتزوجها العالم البيزنطي الأصل قسطا بن لوقا، الذي يمثل ييتس في القصيدة، بحثًا عن حل لمعضلاته الفكرية فيجد الحل في عالم البدوية الغامض وتصرفاتها غير العقلانية.

ولعل من الواضح الآن أن اختيار ييتس لليو الأفريقي قائم على عنصرين: الأول هو المهاد الحضاري العربي ـ الأندلسي لذلك الجغرافي القديم، والثاني تجربته في التمازج الثقافي المتمثل بتنصره. العنصر الأول يؤهل ليو الأفريقي لتمثيل الثقافة المختلفة، والثاني يمكنه ـ رمزيّا ـ من إحداث التمازج المطلوب، أولاً على المستوى الفردي بينه وبين ييتس، وثانيًا على المستوى الحضاري بين الثقافتين الإسلامية والغربية. والمطلوب هو أن يؤدي التمازج المذكور إلى إعادة تشكيل حضاري تتخلص فيه الحضارة الغربية

(٧) W.B.Yeats, *Essays and Introductions* (New York: Collier Books,1968) 432-33

(٨) Allan Wade, ed., *The Letters of W.B.Yeats* (London: Rupert Hart-Davis, 1945) 211

من هيمنة العقل وتستعيد شيئًا من الروحانية، ثم تخلع عن فنونها عبء المحاكاة وتعود إلى جوه الفن.

- ج -

في عصر ليو الأفريقي، في أسبانيا بالذات ، لم تكن ثمة حاجة إلى البحث عن تمازج حضاري. ذلك أن المشكلة كانت في ذلك التمازج نفسه، في رغبة البعض في التخلص منه، ورغبة البعض الآخر في فهمه والتعامل معه بشكل معقول. كانت الثقافتان العربية الإسلامية والأسبانية أو الأوروبية المسيحية قد تداخلتا بشكل جعل الفصل بينهما أصعب بكثير من الفصل في الأمور السياسية أو العسكرية، كان من الممكن للريكونكويستا أو الاستعادة المسيحية للأندلس، أن تنجح سياسيًا وعسكريًا، ولكن لم يكن من السهل أن تنجح ثقافيًا. ومن هنا أمكن للحسن الفاسي وغيره من الموريسكيين الذين اضطروا للفرار بدينهم أن يرددوا مع الموريسكي ريكوت في دون كيهوته: «إننا نبكي على أسبانيا حيثما نكون ذلك أننا ولدنا هنا، وهذا وطننا» (ص٨١٩).(٩) بل قد يصل الأمر ببعضهم أن يصعدوا بأسبانيتهم حدًا يصفون فيه أنفسهم كما وصف ذلك الموريسكي نفسه حين قال لسانكوبانزا: «... مع أنني لست كاثوليكيًا، فإن المسيحي في داخلي يفوق المغربي ...» (٨٢٠). ويبدو أن سرفانتيس حين كتب هذا الكلام كان ينطلق من معايشة واقعية لمعاناة مسلمي الأندلس، وأن من أسباب تصويره لواقعهم الأمل بتحسين ذلك الواقع. هذا بالإضافة إلى وعي الكاتب الأسباني الحاد بالخصوصية الثقافية التي انخلقت في بلاده نتيجة ثمانية قرون من التمازج الحضاري بين المسلم والمسيحي، أو الأوروبي والعربي - الأفريقي، والتي كان من نتائجها ازدواجية الهوية لدى الكثير من المسلمين والمسيحيين.

لم يكن اختراع سرفانتيس مؤلفًا عربيًا لأعظم أعماله بدعًا في تاريخ الثقافة الأندلسية، فقد فعل ما يشبه ذلك آخرون. بل إن اختراع المؤلفين والمترجمين كان أسلوبًا شائعًا إلى حد ما في القرن السابع عشر والثامن عشر. وقد يكون في جانب

---

(٩) Miguel de Cervantes, *Don Quixote* tr. J.M.Cohen (Middlesex: Penguin,1950) 26

منه جزءًا من استعمال الاسم المستعار، كما هي الحال في كل عصر. هذا مع أن جيمس مونرو في كتابه الإسلام والعرب في الدراسات الأسبانية يُشير إلى أنه في أثناء العصر الذهبي للأدب الأسباني كان لا يزال هناك بقية من إجلال للمؤرخين العرب، وأن ذلك الإجلال ربما يفسر وجود سيدي حامد في رواية سرفانتيس.(١٠) والواقع أن في استعمال سرفانتيس للمؤرخ أو المؤلف العربي خصوصية تتجاوز فوائد الاسم المستعار، كاتقاء النقد. وهذه الخصوصية يجهلها، أو يتجاهلها، كثير ممن يتناولون دون كيهوته حين يهمشون وجود سيدي حامد أو ينظرون إليه فقط من خلال البناء الفني في الرواية فيعتبرونه مجرد تكنيك قصصي ذي غرض فني بحت.(١١)

---

(١٠) يذكرنا عبد الرحمن بدوي في ترجمته لـ رواية سرفانتيس بما قاله المستشرق خوسيه أنطونيو كونده من أن اسم « بيننجلي» ترجمة لاسم سرفانتيس، لأنها تعني «ابن الايل» وهو معنى (Ciervo) التي اشتق منها اسم سرفانتيس، وهذا التفسير الذي يورده بدوي يجعل سيدي حامد اسمًا مستعارًا للكاتب الأسباني. انظر دون كيهوته ج١ (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٥) ص٨٧. أما مونرو فانظر كتابه:

James T. Monroe, *Islam and Arabs in Spanish Scholarship* (Leiden: E.J. Brill, 1970) 90

يقول مونرو أن المؤرخ الأسباني غينيز بيريز دي هيتا (de Hita) قد نسب كتاب *Guerras Civiles de Granada* (حروب غرناطة الأهلية) إلى رجل يدعى ابن حامين، ويشير إلى أن مثل هذا قد حدث أيضًا في كتاب غزو أسبانيا لميغيل دي لونا، وهو تاريخ أسطوري نشر في القرن السابع عشر ونسب أيضًا لمؤلف عربي. انظر:

Israel Burshatin,"The Moor in the Text: Metaphor, Emblem, and Silence," *Critical Inquiry* 1 (Autumn 1985): 98-118.12

إضافة إلى ذلك يمكن الإشارة إلى مافعله الكاتب الأسباني هوزيه كادالسو (Cadalso) في رسائل مغربية التي تشبه الرسائل الفارسية لمونتسكيو في أن بطلها مغربي اسمه غزال بن على المراكشي. أما الهدف من العملين فهو النقد الاجتماعي. انظر إشارة بول هازار إليهما في كتابه *الفكر الأوروبي في القرن الثامن عشر: من مونتسكيو إلى ليسنج* ترجمة محمد غلاب (القاهرة: جامعة الدول العربية، ١٩٥٧) ص١٢-١٣.

ومما يذكر في معرض اختراع المؤلفين ما فعله المستشرق الفرنسي جلبير جولان في ترجمته لـ كتاب *الأنوار وأخلاق الملوك* حيث نسب الترجمة إلى فارسي اسمه داوود سهيد الأصبهاني. انظر محمد غنيمي هلال الأدب المقارن (بيروت: دار الثقافة ودار العودة، ط٥، ١٩٦٢) ص ١٩١.

(١١) من أمثلة هذه النظرة إلى سيدي حامد ما يقوله ستيفن غلمان في كتابه:

Stephen Gilman, *The Novel According to Cervantes* (Berkeley: U of California P, 1989) 54-57 =

إننا حتى لو افترضنا أن الكاتب الأسباني لم يرد في البدء سوى جعل سيدي حامد أداة تقيه شر ما في الكتاب من نقد اجتماعي وسياسي، أو أنه أراد زيادة العنصر الفكاهي أو الساخر في القصة، فإن تطور العمل على مدى العشرة الأعوام من عام ١٦٠٥ إلى عام ١٦١٥م، وما تخلل تلك الفترة من ردود فعل مختلفة تضمنت صدور طبعات مزيفة من الكتاب، قد أدى إلى كثير من التعقيد أو إعادة النظر في شخصية المؤلف العربي المزعوم بشكل ربما لم يخطر ببال سرفانتيس نفسه. وفي التقديم المبدئي لسيدي حامد ما يرجح أن الكاتب الأسباني كان يُدرك المدلولات الثقافية لمؤلفه، وأنه يريد من خلاله أن يقول شيئًا ذا مغزى :

«... إذا كان هناك أي اعتراض على صدق هذا الكتاب، فإنه لابد أن يكون على أن مؤلفه عربي. فقد عرف ذلك الشعب بنزعته للكذب، ولكن حتى إن كان العرب أعداءنا، فإنه يجب أن يفهم أنهم سيكونون أكثر استعدادًا للانتقاص من هذا التاريخ بدلاً من الزيادة فيه..» (ص١٢).

هذا الكلام يبدو أن سرفانتيس كتبه وفي ذهنه ردود الفعل المتوقعة ممن أشار إليهم في التقديم بأنهم أولئك «الذين يضعون القوانين السياسية منذ القدم ممن يطلق عليهم الجمهور...» (١٢) دون أن ينسى الرقابة السياسية من حكومة كانت قد أصدرت في عام ١٦٠٩م آخر بيانات الطرد ضد المتبقين من مسلمي الأندلس أي قبل صدور الجزء الثاني من الرواية بستة أعوام.

في الجزء الثاني من دون كيهوته تتضح المناورة التي بدأها سرفانتيس بتقديم سيدي حامد كمؤرخ سجل أعمال فارس لامانتشا. العربي الميال إلى الكذب يتحول هنا إلى مسيحي كاثوليكي تارة، وتارة أخرى إلى «فيلسوف محمدي» قادر «بنور الطبيعة

= فهو يرى تفرد استعمال سرفانتيس لسيدي حامد في تاريخ القصص النثري، ويضيف أن مما يميز ذلك الاستعمال هو تحول الراوئي -أي سرفانتيس- نفسه إلى مستمع ينتظر ما سيحدث، وهذا يعقد البناء القصصي. أما النظرة التهميشية فمثالها ما يراه عبد العزيز الأهواني في ترجمته للرواية، حيث يقول إن نسبتها إلى سيدي حامد «من خيال المؤلف التماسا للطرافة» ويشير إلى أن هناك أمثلة كثيرة من ذلك. انظر: السيد العبقري دون كيهوته دي لامنتشا ترجمة عبد العزيز الأهواني، مج١ (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٥٧) ص١٠٢.

(١٢) انظر مقدمة الترجمة الإنجليزية لرواية سرفانتيس ، ص٢٦.

لا بنور الإيمان» أن يدرك حقائق الحياة (ج ٢ ، فصل ٥٣ ، ص ٨١١).[١٣] بل إن ذلك الفيلسوف المسلم يحظى بثناء خاص من إحدى شخصيات الرواية هو المثقف سامسون كاراسكو في معرض إخباره دون كيهوته بأن كتاباً عن مغامراته قد صدر بتأليف سيدي حامد: «بورك سيدي حامد بننجلي الذي سجل لنا أعمالك العظيمة...» (ج٢، فصل ٥٣،ص ٤٨٦).

هذا الموقف الإيجابي نحو سيدي حامد لا يؤدي إلى إعادة تقييم الموقف ضد المسلمين. فهؤلاء لا يزالون الأعداء الذين حاربتهم أسبانيا، كما يقول دون كيهوته لسانكو، وهي تنعم بالحماية المقدسة من راعيها فارس الصليب الأحمر، أو القديس جيمس (ج٢، فصل ٥٣، ص ٤٨٠). وتتضمن إشارة دون كيهوته إلى المسلمين هنا وصفهم بأنهم «حشود هاجر» أي أحفاد إبراهيم عليه السلام من هاجر أم إسماعيل (وهي تسمية قديمة استعملها المسيحيون، كما فعل اليهود من قبل للتمييز بينهم كأحفاد إسحاق بن إبراهيم من الزوجة الشرعية سارة، والمسلمين كأحفاد إسماعيل، أو الإسماعيليين). لكن في استمرار هذا التصور السلبي كثيراً من المغزى من وجهة نظر الكاتب الأسباني: فإذا كان المسلمون هم الأعداء، فإنه لا يجب أن يغيب عن ذهن الأسبان أن الذي حفظ دون كيهوته، الكتاب الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، واحد من أولئك المسلمين الأعداء، وأن الرجل لم يمنعه دينه من أن يكون فيلسوفاً يدرك الحقيقة وينشرها على الناس لينتفعوا بها. إن لسيدي حامد بننجلي فضلاً لا يجب أن يُنسى، كما يقول سرفانتيس ضمناً، وعلاقته بأسبانيا أكثر تجذراً وأهمية من علاقة ذلك الموريسكي ريكوت الذي يعتبر أسبانيا وطنه رغم نفيه عنها، بل إنها أكثر تجذراً وأهمية من علاقة بعض الأسبان أنفسهم بوطنهم. فلم يفعل كل الأسبان ما فعله المسلم العربي سيدي حامد.

التغير الذي يحدث في شخصية بننجلي يؤكد - في تصوري - إدراك سرفانتيس لما وصفه المؤرخ الأسباني أميريكو كاسترو بالعلاقة التكاملية بين الثقافة العربية والحياة

---

(١٣) في الواقع أن وصف سيدي حامد بأنه مسيحي يرد على لسان سانكو بانزا في الجزء الأول ، الفصل ٢٠، ص١٥٢. لكن الإشارة تتكرر في الجزء الثاني، الفصل ٢٧، ص٦٤٦، ضمن الصورة الأكثر إيجابية له في ذلك الجزء.

الأسبانية، مثلما أنه مرتبط برغبة الكاتب الأسباني في تجاوز تلك العلاقة.(١٤) فلم ينس الكاتب الأسباني وهو يأخذ بأدب وطنه إلى آفاق عصر النهضة أن يلتفت التفاتة عرفان للدور الحيوي الذي لعبته الثقافة العربية الإسلامية في حياة الأندلس، وللعلاقة العضوية المستمرة بين تلك الثقافة وأدب أسبانيا وهو ينحو باتجاه ما اعتبره سرفانتيس هوية بلاده وثقافتها الحقيقية ضمن العالم الأوروبي المسيحي. فإذا حيًّا المؤلف الأسباني مؤلفًا عربيًا هذه التحية الرمزية، فإنه لا ينسى أن يُذكّر القارىء بأن ما فعله رمزي فعلاً، وأن ما فعله سيدي حامد لم يكن ليجدي لولا وجود سرفانتيس نفسه. فكاراسكو الذي أثنى عليه سيدي حامد مرة يمضي ليثني ثلاثًا على «الرجل صاحب النوق الذي تكبد المتاعب لكي يترجم [تاريخ دون كيهوته] من العربية إلى قشتاليتنا العامية ، من أجل متعة الإنسانية» (ج٢ فصل ٣ ، ص ٤٨٦) . ففي عربيتها لم تكن رواية دون كيهوته لتمتع العالم. كان لابد من لغة أسبانية تخرج منها هذه التحفة الإبداعية وكأنها طائر الفينيق يخرج من رماد العصور السابقة، أو الثقافة المنقرضة.

إن توظيف سرفانتيس لسيدي حامد بننجلي إنما يعكس في نهاية المطاف رؤية الكاتب لطبيعة العلاقة بين العربي والأوروبي. فمثلما يفضي المؤلف العربي إلى المؤلف الأسباني، تفضي أسبانيا العربية إلى أسبانيا الأوروبية. ولكن اقتصار دور المؤلف العربي على تسجيل التاريخ الأسباني وحفظه، كما يتمثل ذلك التاريخ جزئيًا ورمزيًا بتاريخ دون كيهوته، يعني أن هوية أسبانيا العربية كانت مجرد هوية مؤقته لم تزد على أن حفظت الهوية الأصلية، وهي الهوية الأسبانية الأوروبية. فسيدي حامد يذكر الأسبان بدون كيهوته، وليس بأحد فرسان العرب ممن لا شأن للأسبان بهم. ولربما تأملنا عبر هذا المدلول إرهاصات الرؤية الغربية التقليدية والاستشراقية الخاطئة بالطبع للحضارة العربية الإسلامية بوصفها مجرد حلقة وصل بين حاضر أوروبا وما انقطع من تاريخها الحضاري. ففي العصور التالية ستكرس الدراسات الاستشراقية

---

(١٤) Americo Castro, "The Meaning of Spanish Civilization," *An Idea of History,* tr. Stephen Gilman and Edmund L. King (Colombus: Ohio State UP, 1977) 154-55 .

والكتابات التاريخية الغربية هذه الرؤية التي تكاد تلغي أصالة الحضارة العربية الإسلامية أو تلقي بها على هامش الحضارة الغربية.

ـ د ـ

التناول الأدبي الذي يزداد اقترابًا من المنظور الاستشراقي للدور العربي الإسلامي في تاريخ الحضارة، وإن لم يتبن ذلك المنظور بالكامل، هو تناول وردزورث الذي ألخصه هنا (علمًا بأنني أتناوله بتحليل أوسع في مكان آخر من هذا الكتاب).(١٥) ففي الكتاب الخامس من قصيدته الكبرى المقدمة يروي الشاعر الإنجليزي الرومانتيكي كيف أنه فى أثناء قراءة دون كيهوته على شاطىء البحر أخذه النوم وحلم بأنه في صحراء، ثم لم يلبث أن جاءه أعرابي على جمل وفي يديه شيئان اتضح أنهما حجر وصدفة. وحين سأل وردزورث البدوي عن الحجر والصدفة أخبره البدوي أن الحجر كتاب العناصر لإقليدس، أما الصدفة فقال إن فيها شعرًا يتنبأ بطوفان يغرق الأرض، وأن البدوي يسعى لإخفاء الحجر والصدفة، أو الكتاب والقصيدة، كي لا يُدمرهما الطوفان. ثم استمع وردزورث إلى الصوت الشعري في الصدفة فأدرك مغزاه رغم غرابة اللغة، وحين التفت رأى الماء يقترب تحقيقًا لنبوءة القصيدة، فطلب وردزورث من البدوي أن ينقذه، لكن هذا الأخير رفض ومضى تاركًا الشاعر يجري خلفه والماء وراءه، إلى أن أفاق الحالم، كما يحدث عادة، في اللحظة المناسبة.

في هذا الحلم الزاخر بالدلالات يهمنا ثلاثة عناصر: العربي، ودون كيهوته، والكتب، ومن ربط هذه العناصر الثلاثة تتشكل قراءة وردزورث للدور العربي في تاريخ الحضارة، كما يتمثل ذلك الدور في صلة العرب بأسبانيا. نوم الشاعر ودخوله في الحلم فى أثناء قراءة الرواية الأسبانية، يعني أن الثقافة الأسبانية تمثل إطارًا هامًا للرؤيا. وخروج البدوي من هذا الإطار بسعيه الحثيث لإنقاذ الكتب ليس مستغربًا في سياق الدور الذي يلعبه سيدي حامد بننجلي كمنقذ لـ دون كيهوته، والدور الأكبر الذي لعبه

(١٥) انظر «المرجعية العربية لحلم وردزورث» في هذا الكتاب.

العرب كحفظة للثقافة الإنسانية. غير أن وجود الرواية الأسبانية لا يحول دون التغيير المهم في نوع الكتب أو الثقافة التي ينقذها العرب فبدلاً من إنقاذ دون كيهوته، نجد العربي هنا ينقذ ثقافته وثقافة اليونان كما تتمثل تلكما الثقافتان في الشعر العربي والرياضيات اليونانية، أو القصيدة وكتاب إقليدس، وفي هذا إضافة بُعد يكاد يغيب تماماً عن رواية سرفانتيس، وهو الثقافة العربية ككيان مستقل عن الثقافة الأسبانية.

في الكتاب الخامس من قصيدة وردزورث ترد أيضاً إشارة إلى *ألف ليلة وليلة* كعمل أدبي فتن به الشاعر في صباه وسعى إلى الحصول على أجزائه الكاملة. وحضور ألف ليلة وليلة إلى جانب القصيدة والبدوي يقوي السياق العربي لحلم وردزورث، أو يدعم عروبة البدوي وخصوصيته الثقافية، وبالتالي اختيار وردزورث له للقيام بالمهمة الحضارية فقد كان من الممكن أن تكون الشخصية التي تقوم بإنقاذ الكتب غير عربية، كأن تكون إنجليزية أو غير ذلك. ولو كان ذلك واقع الحال لما زادت الشخصية على أن تكون واحدة من تلك الشخصيات التي تشبه دون كيهوته من المنظور الرومانتيكي، أي التي تسعى لتحقيق الحلم المستحيل بإعادة صياغة العالم حسب رؤية الشاعر.[١٦] ولا شك أن البدوي إحدى تلك الشخصيات الكيهوتية في سعيه لإنقاذ الحضارة، لكنه بالإضافة إلى ذلك، بدوي عربي قادم من الصحراء ومن رواية أسبانية في الوقت نفسه، ويحمل شعراً عربياً، أي أن له شخصية تُضاف إلى شخصيته الكيهوتية. ونحن من هذا المنطلق قادرون على تفسير تلك الصورة في حلم وردزورث التي يتمازج فيها البدوي بفارس لامنتشا، حين يقول الشاعر مشيرا إلى البدوي:

والآن

ها هو في خيالي الفارس

الذي يحكي سرفانتيس حكايته

ومع ذلك لم يكن الفارس

وإنما كان عربياً من الصحراء أيضاً

(١٦) فيما يتعلق بالمنظور الرومانتيكي لـ دون كيهوته، انظر:

Anthony Close, *The Romantic Approach to 'Don Qixote'* (Cambridge: Cambridge UP, 1978).

ولم يكن أيًا من هذين

وكان الاثنين معًا.(١٧)

التمازج المضطرب في هذه الصورة يؤدي دورًا واقعيًا بإثارة الأجواء المعروفة في الأحلام، حين لا تكون الصورة واضحة، لكنه يثير دلالات أخرى في الوقت ذاته، منها توحيد البدوي بدون كيهوته، وبالتالي مزج العربي بالأسباني، ومنها أيضًا الدلالة المعاكسة وهي زيادة استقلالية الشخصيتين عن بعضهما. اللافت للنظر هو تكرار هذا النموذج من التمازج والاستقلال في حالتي الحسن الفاسي / ليو الأفريقي، وسيدي حامد بننجلي المسلم/ المسيحي. يقول الحسن الفاسي ليبتس «..ولكن لا تشك في أنني أيضًا ليو الأفريقي الرحالة...» (ليو الأفريقي ، ٣٨). وفي كل حالات التمازج/ الاستقلال هذه لا مجال للخيال البحت، بل ثمة أرضية واقعية تاريخية يتكىء عليها التصور الأدبي.

في حلم وردزورث، قد تكون الصورة أقرب من شبيهتيها عند سرفانتيس وييتس إلى الخيال الغرائبي، لكن وجود الرواية الأسبانية في الحلم، بثقلها التاريخي والثقافي، والمعلومات المتوفرة لدى وردزورث عن العرب عن طريق الاستشراق وأدب الرحلات، كل هذه تمنح الحلم بعدًا واقعيًا وتربط خيوط خياله بملابسات التاريخ، ومن ضمن ذلك الوجود العربي في الأندلس وأثره في الثقافة الأوروبية.(١٨) وإذا كنا لا نستطيع أن نقول إن الأندلس العربية قد أثرت هنا في نشأة الأدب الرومانتيكي الإنجليزي، فإننا

---

(١٧) *Wrdsworth: Poetical Works,* ed. Thomas Hutchinson (Oxford: Oxford UP, 1936) 523.

(١٨) مثل غيره من الشعراء الرومانتيكيين يبدو أن وردزورث قد تأثر بما نشره رائد الاستشراق الإنجليزي، السير وليم جونز. حول ذلك التأثير، أنظر:

M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (London: Oxford UP,1953) 87 .

وكذلك:

Fatma Moussa Mahmoud, *Sir William Jones and the Romantics* (Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1962).

أما حول تأثر وردزورث بأدب الرحلات فانظر:

Charles Norton Coe, *Wordsworth and the Literature of Travel* (New York: Octagon Books, 1979).

نجد في حلم وردزورث إدراكًا ضمنيًا للدور العربي في نشأة الحضارة الأوروبية ككل. ويبدو أن إدراك سرفانتيس للدور العربي في تشكيل الثقافة الأسبانية قد لعب دورًا مهمًا فيما توصل إليه الشاعر الإنجليزي.

أما في حالة ييتس وليو الأفريقي، فإن ثمة إدراكًا أكثر وضوحًا ومباشرة لأهمية الدور العربي في صياغة الحضارة، ليس الغربية فحسب، وإنما الإنسانية ككل. ويشترك الشاعر الأيرلندي مع سابقه الإنجليزي في إعطاء ذلك الدور العربي بُعدًا يتجاوز الماضي إلى المستقبل. لكن ييتس أوضح من وردزورث في الاتكاء على حقائق الوجود التاريخي للعرب في الأندلس لصياغة قراءته الرؤيوية لمسيرة الحضارة.

المرجعية العربية لحلم وردزورث

الحلم الذي يرويه الشاعر الإنجليزي الرومانتيكي وليم وردزورث في الكتاب الخامس من قصيدته المعروفة بـ المقدمة *The Prelude* والذي يشار إليه عادة بـ «حلم العربي» هو دون شك واحد من أكثر النصوص إثارة ليس في قصيدة المقدمة فحسب، وإنما في شعر وردزورث كله. وإذا كانت الأحلام بطبيعتها مثاراً خصباً للتفسيرات المتعددة والاجتهادات النقدية المختلفة، فإن صدور مثل ذلك الحلم عن شاعر مثل وردزورث ونوعية العناصر التي يتألف الحلم منها، من شأنهما أن يبعثا على المزيد من التأمل والبحث والاجتهاد. ومع أن جهداً كبيراً قد بُذل سواء في تقصي المصادر المحتملة لذلك الحلم، أو في تفسير عناصره المدهشة، فإن عنصراً رئيساً لم ينل نصيبه المعقول من البحث والدراسة. تلك هي صفة العروبة التي تحملها بعض عناصر الحلم وفي طليعتها الشخصية التي تقوم ببطولته. فباستثناء ناقد أو اثنين ممن تناولوا نص الحلم، لم يتساءل أحد تقريباً عما إذا كان هناك أي مغزى لاختيار وردزورث شخصية ورموزاً عربية لتلعب الدور الهام المسند إليها في الحلم.[١]

في الصفحات التالية يتأسس النقاش على أطروحة مضمونها أن المرجعية العربية في حلم وردزورث لها أهمية لا يمكن تجاهلها إلاّ على حساب فهمنا لذلك الحلم، وأن في تلك العروبة ما يتصل اتصالاً وثيقاً ببعض الرؤى الأساسية في شعر وردزورث ككل. هذه الأطروحة تجد مبرراتها في إطار الحلم نفسه، كما في الإطار الأشمل

---

(١) تناولت الحلم دراسات عدة أوردت قائمة بها في مجلة جامعة الملك عبد العزيز حيث نشرت دراستي هذه للمرة الأولى، ويمكن لمن شاء أن يعود إلى تلك القائمة في المجلد ٣ (١٤١٠هـ/١٩٩٠م) المختص بالآداب والعلوم الإنسانية من تلك المجلة، ص ٢٢٣.

لتاريخ الحضور العربي الإسلامي في الثقافة العربية منذ العصور الوسطى أو ما أسميته في مكان آخر بـ «تاريخ الاستشراق الأدبي».(٢)

غير أن الإطار الاستشراقي للحلم العربي في قصيدة الشاعر الرومانتيكي يأتي تاليًا بالطبع للإطار الأقرب الذي تشكله التوجهات الرئيسة لشعر وردزورث عامة ولقصيدة المقدمة على وجه الخصوص. وحري بمن يعرف هذا الإطار أن يدهش لوجود نص الحلم في شعر وردزورث، وحري به إذ يقرأ ذلك النص أن يستبعد كثيراً وجود أية دلالات كتلك التي تقوم عليها أطروحة هذا البحث. فالذاتية التي تنتشر ظلالها على شعر وردزورث كما لا تفعل على شعر أي من الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز الآخرين، وابتعاد شاعر المقدمة عن النزعة الغرائبية التي تقوم على إثارة الخيال بعناصر عجيبة مستمدة من خارج البيئة القريبة، كما عند مجايلية من أمثال وليم بيكفورد و روبرت سذي و لورد بايرن و – أقرب من كل هؤلاء ـ صديقه كوليرج، كل هذا مدعاة للاندهاش من أن يخرج شاعر عن خطه فيستدعي حلمًا غرائبيًا يقوم ببطولته عربي بدوي مجنون يقول أشياء يصعب على العقل تصديقها. فليس في شعر وردزورث عربي مشابه كما أنه لا يكاد يوجد به نص آخر على نفس المستوى من الغرابة.

والحق أن مدلولات الحلم منسجمة تمامًا مع السياق العام لشعر وردزورث وليست الخصوصية التي نؤكدها هنا للعربي وما يتصل به من رموز وما يثيره من إيحاءات خارجة عن النسق الشعري المهيمن على أعمال الشاعر الرومانتيكي. بل إنه نسق ينتظمها على ما فيها من تفرد. وسيتضح ذلك ـ كما هو مؤمل ـ من القراءة التالية لبعض العناصر المتصلة اتصالاً مباشراً بما أسميته «المرجعية العربية» للحلم. وذلك ضمن الأطر المشار إليها مسبقًا وهي قصيدة المقدمة، وشعر وردزورث عمومًا، وتاريخ التوظيفات الأدبية والفكرية الغربية للشرق العربي ـ الإسلامي على مستوى أعم.

(٢) كنت قد تناولت هذا الموضوع بشكل مفصل في أطروحتي للدكتوراه. انظر:

Saad A. Al-Bazei, "Literary Orientalism in Nineteenth Century Anglo-Americam Literature: Its Formation and Continuity." doct. diss. Purdue U., 1983.

هذا بالإضافة إلى دراسات عديدة تتناول الموضوع منها: كتاب إدوارد سعيد الاستشراق ترجمة كمال أبو ديب (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨١). ودراسة رنا قباني:

Rana Kabbani, *Europe 's Myths of Orient* (London: Pandora Press, 1986)

-١-

في المقدمة التي كتبها عام ١٨١٤ م لقصيدة النزهة The Excursion يصف وردزورث مشروعه الكبير الذي كان يأمل إنجازه قبل وفاته والذي يتألف من ثلاثة أجزاء تشكل قصيدة النزهة – وهي أطول قصائد الشاعر – جزءه الثاني، وتشكل قصيدة المقدمة مقدمته. ذلك المشروع الشعري الكبير كان من المفترض أن يكون عبارة عن قصيدة طويلة تحمل عنوان «المتوحد» أو «المنعزل» The Recluse وهو عنوان بليغ الدلالة على النزعة التوحدية عند وردزورث وتوجهه الدائب إلى الطبيعة، والخيال المنطلق بعيداً عن تبلد وسطحية المجتمع الإنساني المدني بخاصة. وما يستوقف النظر هنا هو طرافة التصور الذي وضعه الشاعر لعمله الكبير، ثم غرابة الخطة التي وضعها لتنفيذ ذلك العمل وما تم إنجازه بالفعل. يتبنى وردزورث مجازاً معمارياً لوصف الهيكل العام لمشروعه. فهو يشبه قصيدة «المتوحد» بكنسية قوطية يأتي في مقدمتها مبنى صغير للتأمل والعبادة Chapel تمثله قصيدة المقدمة. أما بقية القصائد التي نشرها الشاعر منذ بداية كتابته للشعر فيشبهها بـ «الحجرات الصغيرة والمنابر وتجاويف الأضرحة التي تشملها عادة مبان كتلك».[٣] هذا التصور المحكم أو البناء المنسق مجازياً، يأخذ بعداً ساخراً حالما نتذكر أن الشاعر لم ينجز من عمله ذي الثلاثة أجزاء إلاّ جزءه الثاني، وأن المقدمة المفترضة لم تنشر إلاّ بعد موت صاحبها، لأنه ظل يكتبها ويعيد كتابتها طوال حياته المتبقية. والنتيجة التي يجب أن نتوقعها لذلك كله هي احتداد الإحساس عند الشاعر، وبالتالي عند القارىء، بما يمكن أن نسميه شظوية العمل، وتجزؤه، وهو ما يتكشف بالفعل من خلال إشارات وردزورث المتكررة إلى كتب وأعمال

---

(٣) انظر :

Wordsworth: Poetical Works ed. T. Hutchinson (1904;London: Oxford UP, 1936).

جميع الإشارات إلى شعر وردزورث في هذا البحث تعتمد هذه الطبعة.

أدبية تولتها صروف مختلفة فتشظت وتضايعت ثم اجتمع منها ما اجتمع تحت ظروف شتى، أو تبدل حالها في صور عجيبة، أو ظلت في أحسن الأحوال تحت تهديد الضياع والتلف.(٤)

احتمالات التشظي والضياع التي تنتظر المؤلفات الإنسانية هي موضوع الكتاب الخامس من المقدمة وهى الهم الرئيس والمباشر وراء حلم العربي. فهنا يصل الشاعر إلى مرحلة هامة في رحلته الشعرية الداخلية التي يتتبع فيها نموه الذهني ضمن إطار سيرته الذاتية المتمثلة بقصيدة المقدمة. عنوان هذه المرحلة – أو عنوان الكتاب الخامس – هو «الكتب»، «تلك الانتصارات المتحققة عبر السنين، وعبر الدراسة المتأنية والفكر المجهد» (٨–١٠).(٥) الكتب هنا هي المقابل الإنساني للطبيعة، هي الوسيلة التي اصطنعها الإنسان للتواصل مع نفسه. هي «الأشياء التي تتطلع إلى حياة لا تقهر» (١٩ – ٢٠). لكن هذه الوسيلة تظل مهددة بالفناء: «ومع ذلك فإننا نحس – لا نستطيع إلاّ أن نحس – أنها لا بد أن تفنى» (٢١–٢٢)، مما يفضي إلى السؤال الهام عن سر هذه المأساة المحتومة، عن العقل الإنساني وهو لا يجد غير الورق ملجأ لنتاجه:

آه.. لِمَ لا يملك العقل
عنصراً يطبع عليه صورته
عنصراً أقرب في طبيعته إلى العقل؟
لماذا عليه أن يسكن في مذاخر
بهذا الضعف؟
(٤٥ – ٤٩)

---

(٤) للمزيد حول موضوع التشظي وما يتصل به انظر :
Thomas Mcfarland, *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation* (Princeton: Princetom UP, 1981);
Laurence Goldstein, *Ruins and Empire: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature* (Pittsburgh: U. of Pittsburgh P, 1977).

(٥) جميع الإشارات إلى أرقام الأسطر داخل نص البحث هي إلى الكتاب الخامس من قصيدة «المقدمة» في *Wordsworth*: *Poetical Works* (التعليق رقم ٣).

-٢-

في نص الحلم الذي يتبع السؤال السابق مباشرة (٥٠-١٤٠) يختصر الشاعر الرومانتيكي مخاوف ذلك السؤال ويطرح احتمالاً سورياليًا تقريبًا لمواجهة تلك المخاوف. يخبرنا وردزورث في البدء أنه باح لأحد أصدقائه المحبين للبحث والدراسة بمخاوفه التي تضمنها تساؤله عن مصير الكتب. فكانت ردة فعل ذلك الصديق تأنيب صديقه أولاً لبحثه عن مشكلات لا ضرورة لها، ثم الاعتراف بأنه قد خطرت له هو نفسه هموم مشابهة. ثم تتلو ذلك رواية وردزورث للحلم الذي دخل في أجوائه بينما كان يجلس في كهف على شاطىء البحر يقرأ قصة دون كيهوته Don Quixote ويتأمل مصير «الشعر والحقيقة الهندسية وأحقيتهما المتميزة بحياة أبدية» (٦٥-٦٦).

يقول وردزورث إنه وجد أمامه - في بداية الحلم - «سهلا لا نهاية له من القفر الرملي كله مظلم خالٍ» ومع إحساسه المزيج من الخوف والاكتئاب فإنه لم يلبث أن وجد إلى جانبه شكلاً غريبًا يمتطي سنام جمل، بدا كأنه عربي من القبائل البدوية: كان يحمل رمحًا، وتحت إحدى ذراعيه حصاة، وفي اليد الأخرى صدفة ببريق لا مثيل له (٧٥-٨٠).

يحدث هذا الظهور المفاجىء فرحًا غامرًا لدى الشاعر الحالم لتيقنه بأن العربي سيقوده من متاهته الصحراوية. لكنه يظل مشغولاً أولا بمعنى الشيئين اللذين يحملهما البدوي فيسأله عنهما، فتأتي الإجابة:

إن الحصاة (كما هي بلغة الحلم) *عناصر* إقليدس و «هذه»، قال، «شيء ذو قيمة ذو قيمة أكبر»، قال ذلك ومد الصدفة، وكم كانت جميلة متلألئة اللون، ثم أمرني أن أضعها قريبًا من أذني. فعلت ذلك، وسمعت في تلك اللحظة بلغة غير معروفة، لكنني فهمتها أصواتًا ناطقة، هديرًا نبويًا عاليًا من التناغم، قصيدة مشبوبة العاطفة، تتنبأ بدمار أبناء الأرض في طوفان سيحدث عما قريب (٨٦-٩٨).

وما إن ينتهي الصوت القادم من الصدفة – أي صوت القصيدة – حتى يعلن العربي برباطة جأش أن النبوءة التي سمعها وردزورث ستحدث، وأنه في طريقه لدفن ذينك «الكتابين» ثم يخبرنا الشاعر أنه صدق بأن الحصاة والصدفة كانتا كتابين على الرغم من أنه رأى بعينيه عكس ذلك. ويفسر تصديقه بأنه إيمان من جانبه بكل ما جرى. وقد كان ذلك الإيمان هو الذي دفعه بشكل أقوى من ذي قبل للتعلق بالرجل ومشاركته أداء المهمة التي كان يزمع القيام بها. لكن العربي تركه مسرعًا غير عابىء بتوسلاته وملاحقته إياه على قدميه. ثم يحدث أن يأتي الطوفان فعلاً ويبتعد العربي «تطارده مسرعة مياه عالم يغرق، فصحوت عندئذٍ مرعبًا ورأيت البحر أمامي والكتاب الذي كنت أقرؤه إلى جانبي» (١٣٧–١٤٠).

-٣-

قبل أن يصل وردزورث إلى نهاية سرده للحلم يُشير إلى أنه بينما كان يركض مسايرًا العربي على جمله بدا له هذا الأخير وكأنه

الفارس

الذي يروي سرفانتيس حكايته، ومع ذلك فإنه لم يكن

الفارس وإنما أيضًا عربي من الصحراء

ولم يكن أيًا من هذين ، وكان كليهما معًا (١٢٢–١٢٥)

دخول دون كيهوته إلى المشهد مهم، لأنه يلقي الضوء على العلاقة بين رواية سرفانتيس التي تحمل اسم ذلك الفارس وموضوع الحلم. فـ دون كيهوته التي يبدأ الحلم وينتهي بها هي قصة ذلك السعي الجنوني العظيم لاستعادة صورة خيالية للعالم مستمدة من الكتب، أو هي المحاولة المستحيلة لإرغام العالم على الإذعان لمتطلبات تلك الصورة الذهنية. وما سعي العربي لإنقاذ الكتابين، أو ما يعتقد أنهما كتابين ـ كتاب العلم وكتاب الشعر ـ إلاّ سعي مشابه في الاستحالة وفي العظمة. ومن هنا كان

التداخل بين الشخصيتين في رؤيا وردزورث. لكن السؤال الذي يقوم إثر اكتشافنا لهذه العلاقة هو: ما هي إذاً ضرورة العربي للحلم؟ لماذا لم يكن دون كيهوته، الفارس الأسباني، وحده بطل الرؤيا طالما أنه هو الرمز الأكثر شهرة لمثل ذلك المسعى؟

إن رواية سرفانتيس هي في واقع الأمر إحدى المداخل لما نسميه بالمرجعية العربية الحلم. ولنتبين ذلك نحتاج إلى استعادة *دون كيهوته* العمل الروائي ذي البنية الفريدة من نوعها، دون كيهوته الوثيقة الثقافية – الأدبية الوثيقة الصلة بالعرب. فالمعروف أن سرفانتيس يبتدع في روايته الشهيرة اسم «مؤلف عربي» قائلاً إن ذلك المؤلف هو الذي حفظ الجزء الأكبر من حكاية دون كيهوته من الضياع. ففي المخطوط الذي تركه «سيدي حامد بننجلي» وجد الكاتب الأسباني «تكملة» الرواية التي كانت مهددة بالتجزؤ، ومن ثم بالفقدان.(٦) وإذا كان سرفانتيس يبتدع شخصية ذلك المؤلف العربي لأسباب تتصل بظروف سياسية أو اجتماعية معينة لا شأن لنا بالدخول في تفاصيلها هنا، فإن العلاقة التي أقامتها روايته بين العرب وحفظ جانب من الموروث الأوروبي من شأنها أن تُساعدنا على فهم الربط الذي يقوم به الشاعر الرومانتيكي بعد ذلك بما يزيد على القرن بين العرب وحفظ الكتب بإنقاذها من الدمار.

ولعل من الطبيعي أن نقول هنا إن ما ينسبه سرفانتيس ومن بعده وردزورث للعرب ليس ابتداعًا من جانبهما، وإنما هو صدى للدور التاريخي المعروف الذي لعبه العلماء والفلاسفة العرب في حفظ التراث الإنساني، خاصة علوم اليونانيين وفلسفتهم، وفي الإضافة إلى ذلك التراث إبان إزدهار الحضارة العربية الإسلامية. إننا في الحقيقة إزاء استعادة رمزية لما فعله الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وغيرهم حين قاموا بإحياء الموروث الأوروبي والإضافة إليه. «بدوي» وردزورث و رواية سرفانتيس يعيدان ممارسة ذلك الدور القديم، الذي أدرك الأوروبيون أهميته منذ العصور الوسطى ووقفوا

---

(٦) انظر :

Miguel de Cervantes, *The Adventures of Don Quixote* trans. J. M. Cohen (Middlesex: Penguin, 1950) 77

كل الإشارات إلى دون كيهوته هي إلى هذه الطبعة. .الناقد الوحيد ، حسب علمي، الذي أشار إلى علاقة وردزورث بالمؤلف العربي لـ دون كيهوته هو ج. هللس ملر .Miller انظر القائمة البيليوجرافية المشار إليها في التعليق رقم «١».

إزاءه مواقف مختلفة. ولعل من المفيد أن نشير هنا إلى مثالين من تلك المواقف نختارهما لما يبدو لهما من صلة بموضوعنا. ففي عام ١١٢٠ م عاد دارس إنجليزي اسمه أديلارد أوف باث Adelard of Bath إلى إنجلترا من جولة في جنوب أوروبا والمشرق العربي وفي جعبته ترجمات واهتمام كبير بالدراسات العربية-Arabum Studia وكان من ضمن ما ترجمه كتاب إقليدس *العناصر* المشار إليه في حلم وردزورث، ترجمه العالم الإنجليزي عن العربية بعد أن ظل بين العلماء العرب -الذين ترجموه عن اليونانية - قرونًا عديدة. ولعل من الطريف هنا أن العالم الإنجليزي وجد أن شهرة العرب قد سبقته إلى بلاده بحيث إنه لو أراد أن يؤلف كتابًا عليه أن ينسبه إلى مؤلف عربي.(٧)

أما الموقف الثاني فموقف فلاسفة عصر النهضة الإيطاليين من ذوي المذهب الإنساني، خاصة مارسيليو فشينو Ficino وبيكوديللا ميراندولا Mirandola فقد استشهد هذا الأخير، في مفتتح «خطبة عن سمو الإنسان»، بما قاله العرب «أولئك

(٧) انظر:

Dorothee Metlitzki, *The Matter of Araby in Medieval England* (New Haven: Yale UP, 1977) 49-50

في ملاحظات حول ألف ليلة وليلة (١٧٩٧) كتب ريتشارد هول Hole يقول :
"إننا ندين للعرب بالدرجة الأولى لحفظهم التراث الثمين للقدماء، ولقد كانت سمعتهم الأدبية في الأيام الخالية من الرسوخ بحيث إنه عندما كانت أوروبا غارقة في البربرية كان كل العلم يندرج تحت مسمى الدراسات العربية."
انظر هذا الاقتباس في:

Peter L. Caracciolo, "Introduction: such a storehouse of ingenious fiction and of splendid imagery," in *The "Arabian Nights" in English Literature* ed P.L. Caracciolo (Houndmills: The Macmillan Press, 1988) 10.

في تحليله للحلم يشير إرنست بيرنهارت كابش Ernest Bernharrdt Kabisch إلى المدلول الحضاري - التاريخي لما يقوم به العربي من حفظ للكتب. انظر القائمة البيبليوجرافيه المشار إليها في التعليق رقم «١٠».
وللمزيد حول هذا الموضوع انظر :

Maxime Rodinson, *Europe and the Mystique of Islam* trans. Roger Veinus (London: I.B. Tauris, 1988); R.W. Sourthern, *Western Views of Islam in the Middle Ages* (Cambridge, Mass: Harvard UP, 1962).

الآباء المبجلون» عن عظمة الإنسان، ثم لم يتردد في وضعهم على قدم المساواة مع اليونانيين والرومان رغم ما واجهه من معارضة، على أساس أن كل «الحكمة قد تدفقت من الشرق إلى اليونانيين ومن اليونانيين إلينا».(٨) وكانت المعارضة لمثل ذلك الرأي تنبع من ترسبات العداء الأوروبي للعرب خاصة إبان الحروب الصليبية، ومن الموقف المتعصب إزاء غير المسيحيين بصفة عامة، ومن ضمنهم اليونانيين والرومان بوصفهم وثنيين. وقد اضطر المفكرون الإنسانيون حينئذ إلى الاعتذار للأمم غير المسيحية، خاصة ما كان منها غير أوروبي، بالإشارة إلى أن علماء ومفكري تلك الأمم وإن أعوزهم الإلهام الإلهي المباشر شأن المسيحيين، فإنه لم يعوزهم الإلهام من خلال الطبيعة. وهذا هو تماماً ما عبّر عنه سرفانتيس في اعتذاره لتقديم مؤلف عربي كسيدي حامد: «فكثيرون تمكنوا من خلال نور الطبيعة لا نور الإيمان أن يدركوا قصر واضطراب وجودنا هذا ...» (دون كيهوته ١١٨).

وإذا كان الرومانتيكيون هم الورثة الحقيقيين أو الامتداد الطبيعي للنزعة الإنسانية في فكر عصر النهضة من خلال تأليههم أو شبه تأليههم للإنسان والطبيعة، إذا كان «نور الطبيعة» يتحول - في رؤيتهم - إلى بديل، وليس مجرد منافس لـ «نور الإيمان»،(٩) فإن من البدهي ألاّ يجدوا أية غضاضة في أن يستعيدوا، على مستوى الرمز الشعري، ذلك الدور الذي قام به العرب في حفظ التراث البشري بوصفهم، كما عبر دي كوينسي في تعليقه على حلم وردزورث «رسل الصحراء»، أو كمجرد بشر تلهمهم الطبيعة.(١٠) والملاحظ أن بدوي وردزورث لا يظهر بوصفه مسلماً، وإنما بوصفه عربي فحسب. إنه «ساكن وديع في الصحراء، مجنون بالحب و الشعور» (المقدمة، الكتاب الخامس : ١٤٥-١٤٦). ومغزى هذا التجريد من الدين واضح في أنه يترك العربي واقفاً على

(٨) Ernest Cassirer et al, eds., *The Renaissance and the Philosophy of Man* (Chicago: U of Chicago P, 1948) 223-244.

(٩) من أهم الدراسات في هذا الموضوع كتاب م. هـ . آبرامز :
M.H. Abrams, *Natural Supernaturalism* (New York: W.W. Norton, 1971)
انظر إشارته إلى المسيرة العلمانية للفكر الأوروبي منذ عصر النهضة ص١٢-١٣.

(١٠) مقالة دي كوينسي منشورة في:
Jonathan Wordsworth et al eds., *The Perlude 1799, 1805, 1850* (New York: A Norton Critical Edition, W.W. Norton, 1979) 545-547.

أرض إنسانيته العارية من كل انتماء ديني تقليدي. وما يجعل العربي مناسبًا لمثل ذلك التجريد، أي صالحًا لأن يكون إنسانًا فقط، رسولاً للطبيعة لا للسماء، هو أن موروثه الديني مرفوض أساسًا من قبل الغرب المسيحي. فكأن وردزورث يقول إن هذا العربي إذا كان يقوم بدوره العظيم في المحافظة على تراث البشرية رغم افتقاره إلى الإلهام السماوي، فإنه دون شك لا يملك غير قوى الطبيعة سندًا وملهمًا.

-٤-

إن توظيف وردزورث للعربي كنموذج إيجابي للإنسان الخارج من رحم الطبيعة واضح سواء من طبيعة المهمة الموكلة إليه أو في الصفات المباشرة التي يغدقها عليه الشاعر والتي تؤدي بعد نهاية سرد الحلم إلى توحدهما على النحو الذي سنتعرض له فيما بعد. لكن ضرورة الإلمام بالجوانب المختلفة لصورة العربي في حلم وردزورث ومرجعيتها العربية تقتضي أن نُشير هنا إلى أن الجوانب الإيجابية للصورة لا توجد وحدها، وإنما يوجد إلى جانبها جوانب سلبية تبدأ بتقديم الشخصية على أنها «شكل غريب.. من القبائل البدوية»، وهو تقديم يمهد للموقف القاسي الذي يتخذه البدوي إزاء الشاعر الحالم، فهو ينتصب فوق جمله بأنفة وتعالٍ رافضًا مد يد المشاركة أو حتى العون:

ولكن حين توسلت إليه

أن يشركني في مهمته، أسرع

غير مبالٍ بي. . .

ومضاعفًا سرعة المخلوق العسير المراس الذي كان يمتطيه

خلفني وراءه: ناديته بصوت عالٍ

ولم يأبه ....

(١١٦-١١٨ ، ١٣١-١٣٢)

ذلك السلوك الفظ يأتي كخيبة أمل للشاعر الذي فرح في البدء بمجيء البدوي كدليل يخرجه من متاهة الصحراء، ثم كمنقذ فيما بعد، حين رأى الطوفان مقبلاً عليه، وهو أيضاً سلوك مناقض لما دأبت الطبيعة على فعله كدليل مرشد لشاعرها (المقدمة الكتاب الأول، ١٦-١٨) ولسلوك من ترسلهم الطبيعة بين الحين والآخر كرسل هداية ومحبة ونلتقي بهم في قصائد مختلفة لوردزورث.

كيف لنا إذاً أن نفسر هذه الازدواجية في الشخصية والسلوك، ازدواجية البدوي كإنسان فظ متعال، وكساكن وديع في الصحراء مجنون بالحب والمهام الحضارية ؟ المنحى الشكلاني في قراءة النص وارد هنا بالطبع، لكنه يظل قاصراً عن الإلمام بجوانب الصورة المختلفة. فلو أغلقنا النص على نفسه وقلنا إن وردزورث يرمي إلى خلق نوع من التوتر الدرامي في شخصية البدوي ليمنح الصورة قدراً أكبر من الحيوية، لما كان ذلك كافياً لتبرير النشاز الذي يمثله سلوك البدوي بين مجموعة المرشدين في شعر وردزورث. فلماذا التوتر الدرامي هنا فقط وليس في حالة «جامع العلق»-Leech-Gatherer مثلاً في قصيدة « Resolution and Independence التصميم والاستقلال»، أو في حالة الجندي في نهاية الكتاب الرابع من المقدمة نفسها، أو الفلاح في نهاية الكتاب الرابع عشر من تلك القصيدة، وهي شخصيات تشبه شخصية البدوي من نواحٍ عدة؟

إن ثمة مرجعية أخرى لا ينفيها التوتر الدرامي على أية حال، مرجعية تقربنا أكثر من فهم الازدواجية التي تصل إلى حد التناقض في شخصية البدوي. تلك المرجعية هي التي نجدها عند سرفانتيس أيضاً. فالمؤلف العربي سيدي حامد يدخل الرواية في إطار من السمعة السيئة التي كانت للعرب في أسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر: «والآن إذا كان هناك أي اعتراض على صحة هــذا التاريخ، فإنه ينحصر في كون راويته عربياً، وأفراد ذلك الشعب جاهزون للكذب...» (دون كيهوته، ص ٧٨). لكن ذلك العربي «الكاذب» ما يلبث أن يتحول، في مكان متأخر من الرواية إلى «فيلسوف محمدي» ألهمته الطبيعة إلى حـد التماهي مـع مخترعه سرفانتيس (دون كيهوته، ص٨١١). إن التكنيك الساخر الذي يوظفه الكاتب الأسباني لتقديم مؤلفه العربي يجد تفسيره الأنسب ضمن مرجعية تاريخية - ثقافية تشكلها علاقة العرب بالمسيحيين

عموماً وفي الأندلس خاصة، كما يشكلها الأفق العقلي الذي أوجدته فلسفات عصر النهضة. ومثل تلك المرجعية هي ما نحتاجه لفهم ازدواجية الصورة التي نجدها عند وردزورث بعد ذلك، خاصة وأن نصه الشعري يستثير الرواية الأسبانية بشكل مباشر وقوي.

إن من الصعب طبعاً الدخول في تفاصيل المرجعية التاريخية الثقافية التي تحيط بأعمال وردزورث أو غيره من الرومانتيكيين، لكن من الممكن أن نلمح تلميحاً إلى نقطة تتصل اتصالاً وثيقاً بموضوعنا، وهي أن الهيمنة السياسية والحضارية التي كانت أوروبا قد بدأت تمارسها في أثناء القرن الثامن عشر قد أدت إلى تولد ظاهرة أكثر وثوقاً واطمئناناً تجاه الشعوب الآسيوية والأفريقية. بل إن تلك الشعوب قد تحولت إلى موضوع تأمل لفلسفات وعلوم جديدة أو آخذة في التبلور، كعلم الاجتماع وعلم الإناسة (الأنثروبولوجيا)، كما نجد في كتابات جان جاك روسو وغيره حيث تبلور مفهوم «الهمجي النبيل» Noble Savage كوسيلة لفهم الفروق الحضارية بين أوروبا والعالم.(١١) وكانت حملة نابليون في أعقاب الثورة الفرنسية مفتتحاً لمرحلة جديدة في العلاقة بين أوروبا والشرق العربي – الإسلامي أدت إلى تذكير الأوروبيين بالموروث الحضاري الضخم لتلك المنطقة من العالم. وقد تم ذلك بالدرجة الأولى على يد المستشرقين في بدايات حركة الاستشراق كنشاط علمي استكشافي منظم. وكان من نتائج تلك الحركة تنامي الصورة الإيجابية للعرب والمسلمين. غير أن تلك الصورة الإيجابية لم تمح تماماً الترسبات السلبية القادمة من موروث الحروب الصليبية، أو من كتابات بعض الرحالة.

---

(١١) يقال إن جون درايدن هو أول من استعمل عبارة «الهمجي النبيل» وذلك في مسرحيته *فتح غرناطة* على لسان الفارس العربي المنصور ابن أبي عامر، وسواء كان ذلك صحيحاً أم لا، فإن استعمال العبارة لوصف عربي يعتبر سابقة هامة وممهدة للتوظيف الرومانتيكي خاصة في «الحكايات التركية» لبايرن. غير أن المؤكد هو أن جان جاك روسو قدم النموذج الرومانتيكي الأهم لاستعمال تلك العبارة كما في: *Emile* (1762).

انظر:

John Dryden, *The Conquest of Granada* ed. George Saintsbury (New York: Hill and Wang, 1957) 25.

في عام ١٧٣٤ كتب جورج سيل ضمن المقدمة التي أعدها لترجمته لمعاني القرآن الكريم ملاحظة قال فيها إن العرب «حافظوا على حريتهم.. منذ الطوفان دونما انقطاع».(١٢) وبعد أن أثنى على كرم البدو وترحيبهم بالضيف، انتقد ما أسماه «نزوعهم الطبيعي إلى الحرب وسفك الدماء، والقسوة، والسلب». وقد أبرز بارثولوميو بلايستد عام ١٧٥٠ هذا الجانب السلبي في الصورة البدوية فكتب يقول: «...لذلك فليكف أولئك الذين سيمرون من هذا الطريق بعد الآن عن الثقة بأية عربي، خاصة أهل الصحراء. ذلك أنهم جميعًا أوغاد إلى درجة أنهم سيذبحونك من أجل عشرة قروش...».(١٣)

غير أن صورة العربي كهمجي نبيل قد تبلورت أيضًا في كتابات أولئك الرحالة، كما عند الفرنسي لور آن دارفيو الذي نشر كتابه في عام ١٦٦٤م ثم ترجم إلى الإنجليزية ونشر في لندن في عام ١٧١٨. وقد زعم المحرر الإنجليزي للكتاب أن كل ما عرفة الأوروبيون آنذاك عن البدو يعود الفضل فيه إلى ذلك الرحالة الذي أسبغ على أولئك العرب كل صفات النبل والكرم. ولعله بالفعل، كما تقول كاثرين تيدريك، أول رحالة أوروبي ينظر إلى البدوي كمثال متميز لنوع من الحياة الخالية مما في المجتمع المتحضر من زيف.(١٤) ولا شك أن رومانتيكيا كوردزورث عرف عنه بشكل خاص استهجانه للحياة المدنية سيشد إلى النموذج البدوي بما روي عنه من مواصفات وهو ما نجده بالفعل في الكتاب الخامس من *المقدمة* حيث يعبر وردزورث عن إعجابه بالمسعى الجنوني، ولكن العاقل في جوهره، الذي يقوم به العربي من منطلق أن :

هناك عدد كـــاف على الأرض ممن يرعون
زوجاتهم، وأولادهم، وعشيقاتهم العذراوات
أو كل ما يميـــل القلب إليه (١٥٣-١٥٥)

---

(١٢) George Sale, Preliminary Discourse, *The Koran* (London: Frederick Warne & Co., n.d.: first published in 1734).

(١٣) انظر .
Kathryn Tidrick, *Heart Beguiling Araby* (Cambridge: Cambridge UP, 1981) 8.

(١٤) المصدر السابق ، ص ٨ - ٩.

وليس من الضروري بالطبع أن يكون وردزورث قد قرأ أيًا مما أشرنا إليه من كتابات، لكن اهتمامه بأدب الرحلات عمومًا، كما يشير إليه تشارلز كو في كتابه عن وردزورث وأدب الرحلات، كان لا بد أن يجعله عرضة لشيء من تأثيرها.(١٥) والأهم من ذلك، على أية حال، هو المناخ الثقافي والعقلي الذي كان سائدًا في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. ولعل العلامة المميزة لذلك المناخ فيما يتعلق ببحثنا هذا هي بروز حركة الاستشراق ومحاولته الإجابة عن بعض الأسئلة التي دارت في أذهان الرومانتيكيين .

-٢-

لقد كان من النتائج الرئيسة للبحث الاستشراقي أن تبينت حقيقتان: الأولى أن الشرق - والمقصود به هنا طبعًا الشرق العربي الإسلامي - يملك عمقًا حضاريًا يتجاوز في قدمه حضارة اليونان والرومان أو الحضارة الكلاسيكية، ولكنه يتصل بها في الوقت نفسه. أما الحقيقة الثانية فهي أن لدى العرب تراثًا شعريًا يتميزون به على معظم الشعوب الأخرى. وهاتان الحقيقتان هما اللتان رمز إليهما وردزورث بجعله العربي يحمل في إحدى يديه كتابًا يونانيًا، وفي الأخرى قصيدة شعرية.

في النقاش السابق وردت الإشارة إلى أن كتاب إقليدس، الكتاب - الحجر، يتضمن دلالة رمزية على الدور الذي لعبه العرب كحفظة للموروث اليوناني. والذي يبدو هو أن ثمة مدلولاً آخر تقترحه هيئة الكتاب كحجر في إطار ظرف تاريخي فريد. ففي عام١٧٩٩م ، أي قبل خمسة أعوام من التاريخ التقريبي لكتابة نص الحلم، حدث أن اكتشفت البعثة الأثرية المرافقة لحملة نابليون في مصر ذلك الحجر الشهير بحجر رشيد Rosetta Stone الذي نقل إلى بريطانيا في عام ١٨٠٢م، وسط حماس شديد

---

(١٥) Charles Norton Coe, *Wordsworth and the Literature of Travel* (New York: Octagon Books, 1979).

ومما تجدر الإشارة إليه هنا صورة «الرحالة المتعبين» بين الرمال العربية في قصيدة «الحاصدة الوحيدة» The Solitary Reaper

لاكتشاف رموز الكتابتين المصريتين الهيروغليفية والديموطيقية من خلال النص الإغريقي الموجود على الحجر. وقد نشر في الثلاثة أعوام الأولى من القرن التاسع عشر عدد كبير من البحوث عن الحجر – الكتاب مما من شأنه أن يوجد وعياً لدى كثير من الأوروبيين بما يتضمنه ذلك الاكتشاف من احتمالات كبيرة للتعرف على جوانب هامة من الحضارة المصرية القديمة.(١٦) وإذا كان وردزورث بوصفه أحد كبار مثقفي عصره، قد علم بذلك الاكتشاف فالأقرب أن يكون اهتمامه قد تركز بالدرجة الأولى حول ما يرمز إليه ذلك الحجر - الكتاب من صراع قد تخوضه الكتب لكي تحقق ديمومتها ضد صروف الزمن. لقد كان حجر رشيد تجسداً حيّاً للكتاب إذ ينقلب حجراً وهو يسعى لنقل المعرفة رغم ما يتهدده من فناء.

لم يكن وردزورث بالطبع بحاجة إلى حجر رشيد لكي يتوصل إلى رمز الكتاب – الحجر، ولسنا هنا في معرض البحث عن مصادر امبيريقية للحلم. وإنما نحن في معرض البحث عما يرسم المرجعية الشرقية – العربية لنص شعري مليء بالرموز عبر الثقافية. وفي الحدث التاريخي الكبير المتمثل باكتشاف حجر رشيد في مصر ما يساعد على رسم المرجعية المشار إليها. لكن تلك المرجعية ليست، على أية حال، متوقفة على معرفة وردزورث بذلك الحجر الفرعوني. فنص الحلم يشير إلى عربي يحمل كتاب إقليدس، وفي ذلك من فيض الدلالة التاريخية ما يكفي على النحو الذي سبقت الإشارة إليه. إضافة إلى ذلك، نجد أن الكتاب الخامس من المقدمة يتضمن إشارة أخرى إلى كتاب بالغ الأهمية بالنسبة لموضوعنا، وهو كتاب يحمل طبيعة حجرية متشظية أيضاً. ولو لم تؤد حركة الاستشراق إلاّ لترجمة ذلك الكتاب وحده لكفاها ذاك تأثيراً. إنه كتاب *ألف ليلة وليلة* أو «الليالي العربية» كما عرفه وردزورث ومعاصروه. فمنذ نقل ذلك الكتاب إلى الفرنسية ما بين عامي ١٧٠٤ و١٧١٧م على يد أنطوان جالان وهو

---

(١٦) من أهم الدراسات المتعلقة بنشوء حركة الاستشراق ودور الكشوف الأثرية في ذلك كتاب ريمون شفاب Raymond Schwab, *The Oriental Renaissance:*, *Europe's Rediscovery of India and the East*, 1680-1880 trans. Gene Patterson-Black and Victor Reinking (N.Y.: Columbia UP, 1980).

يمارس تأثيراً هائلاً في ترسيخ المرجعية العربية في الثقافة الأوروبية.(١٧) إشارة وردزورث إلى ذلك الكتاب (الأسطر ٤٦٠-٤٩٠ من الكتاب الخامس) تؤكد عمق الحضور العربي ضمن إطار الحلم، من ناحية، وترسيخ بعض المدلولات الرمزية لذلك الحلم، من ناحية أخرى، فالإشارة إلى ألف ليلة وليلة تؤكد أولاً أهمية المرجعية العربية للحلم، كما أنها، ثانياً، تضيف إلى الرصيد الدلالي لأحد رمزيه الرئيسين، وهو الكتاب الحجر، وما يتضمنه ذلك الرمز من صراع ضد الفناء المحيق بالكتاب.

ليست ألف ليلة وليلة متأصلة في حلم وردزورث، كما هي رواية دون كيهوته، لكنها تدخل الكتاب الخامس وهي تحمل ضمنيّاً نفس احتمالات التفتت والضياع التي تحملها الرواية الأسبانية. فوردزورث الذي يملك «ملخصاً نحيلاً» لتلك الحكايات العربية سرعان ما يكتشف أن ما لديه ليس سوى «قطعة مجتزأة من محجر ضخم - أن هناك أربعة أجزاء أخرى معبأة بمادة مشابهة» (الكتاب الخامس ٤٦٥-٤٦٧). هذا الاكتشاف يذكرنا كثيراً باكتشاف سرفانتيس «تكملة» دون كيهوته في المخطوطة العربية لسيدي حامد. ولعل الشاعر الرومانتيكي قد تذكر بهذا الاكتشاف أن أعماله الشعرية مهددة هي الأخرى بالشتات.

لكن إن كان ثمة نص يُدرك فعلاً مخاطر التجزؤ فهي القصيدة المختبئة داخل الصدفة. ففي لجوء تلك القصيدة إلى صدفتها ما يشهد بمخاطر الشتات الشعري والثقافي عموماً. إن من الواضح أن الكتاب - الحجر، سواء كان كتاب إقليدس أو ألف ليلة وليلة لا يحمل - برغم ثرائه الدلالي - نفس القدر من الأهمية التي تحملها الصدفة- القصيدة، أو القصيدة داخل الصدفة.

في تقديمه للصدفة، يقول العربي إنها «أكبر قيمة» من كتاب إقليدس (الكتاب الخامس، ٨٩). ومصدر هذا التفوق في القيمة يعود بالطبع إلى أن القصيدة داخل الصدفة هي في الوقت نفسه مصدر النبوءة - نبوءة الطوفان - ورمز حي على محاولتها

---

(١٧) أما عن التأثير الثقافي والأدبي لاكتشاف حجر رشيد ، فانظر :

John T. Irwin, *American Heiroglyphics: The Symbol of the Egyptian Heiroglyphics in the American Renaissance* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980).

انظر P.L Caracciolo (التعليق رقم ٧) لتحليل موسع لعلاقة *ألف ليلة وليلة* بالحلم، ص ٦-١٠

بوصفها كتاباً أن تحفظ بقاءها إزاء ما تتنبأ به. ومن يعرف الرؤية الرومانتيكية التقديسية للشعر لن يستغرب الأهمية الخاصة التي تحتلها القصيدة – الصدفة في الحلم. الذي قد لا يعرفه الكثيرون من دارسي الشعر والنقد الرومانتيكي في الغرب، أو الذي لا يعيرونه اهتماماً كبيراً، هو دور الشعر الشرقي العربي خاصة في تشكيل تلك الرؤية التقديسية:

إن الشعر العربي شيء مختلف.. ولست أجد مناصاً من القول إن ثمة كثيراً من الخيال الإغريقي في «حكايات الليالي العربية». إن سفر أيوب شعر عربي خالص من أرقى المستويات وأعرقها(١٨).

هذه الملاحظة التي ضمنها كوليرج كتابه حديث المائدة لن يمكن فهمها تماماً دون إلمام بالسياق، أو السياقين المتداخلين اللذين ينتظمانها، وأولهما حركة الاستشراق كدراسة للثقافات الشرقية بعامة، أما الثاني فذلك النشاط العقلي الذي اشتد في الربع الأخير من القرن الثامن عشر تحت مسمى «النقد المقدس» أو «نقد الكتاب المقدس» Sacred or Higher Criticism. مقولة كوليرج تنبع من هذين السياقين بشكل أكثر مباشرة من الأوصاف التقديسية التي يسبغها وردزورث على القصيدة الكامنة داخل الصدفة. لكن الإطار يظل واحداً. ومن مكونات ذلك الإطار اكتشاف الموروث الشعري العربي والنظرة إلى العرب كأمة تستقي شعرها مباشرة من الطبيعة.

رائد الاستشراق الإنجليزي، السير وليم جونز، لعب في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر دوراً حاسماً في ترسيخ تلك الرؤية الرومانتيكية المثالية للعرب وشعرهم من خلال دراسات وترجمات عديدة أشهرها ترجمة للمعلقات (١٧٨٢). ففي مقالة عن «الشعر الشرقي» كتب جونز يقول إن الجزيرة العربية، قاصداً اليمن على وجه التحديد، «تبدو البلد الوحيد في العالم الذي يمكننا فيه، وبشكل مناسب، أن نرسم مشهد الشعر الرعوي». ثم أضاف: «إن الآسيويين يتفوقون على سكان أقاليمنا الباردة بحيوية خيالهم وثراء ابتكارهم... لقد كان من الصعب أن نصدق مقدار الولع الذي يحمله العرب للشعر، والاحترام الذي يظهرونه للشعراء، لو لم يؤكد ذلك كُتّاب

---

(١٨) Samuel Taylor Coleridge, *Selected Poetry and Prose* ed. Elisabeth Schneider (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1951) p. 461.

نوو مصـداقية كبيرة...».[١٩] وقبل جونز كان المستشرق الفرنسي بارثولوميو ديربيلو قد قدم البدو في كتابه المكتبة الشرقية (١٦٩٧) على أنهم «أذكيـاء، أشـداء، كرماء، محبون للبلاغة والشعر إلى حد الولع بهما».[٢٠] تلك النظرة إلى شاعرية العرب كانت ضمن ما استند إليه ممارسو النقد المقدس في مسعاهم، حسب تعبير أليكساندر جدس عام ١٧٨٣، إلى «إعادة النصوص المقدسة إلى نقائها البدائي».[٢١] التوراة والإنجيل يصبحان، بتعبير آخر، شعرًا شرقيًا، أي إنسانيًا، أو كما قال غوته: «في الحديث عن الشعر الشرقي علينا أن نأخذ الكتاب المقدس بوصفه أقدم المجموعات».[٢٢] والنتيجة المباشرة لذلك هي «تقويض الاعتقاد التقليدي بتفرد النصوص المقدسة وأنها إلهام من الله...».[٢٣] وهذا يعني مساواة الإلهي بالإنساني، أو بتعبير أدق إتاحة الفرصة للإنساني أن يحل محل الإلهي وينتزع منه صبغة القداسة. الشاعر، وليس النبي، هو المشرع الحقيقي للعالم، وإن لم يعترف به، كما في عبارة شيلي الشهيرة.

---

(١٩) Lord Teignmouth, *Sir Willam Jones: Works With the Life of the Author* (London: J. Stockdale & J. Walker, 1807) pp. 201-9.

PP. 201-9 يقول جونز: "وإذا لم تكن لغة الإنسان في مقالة «عن الفنون التي تسمى عادة المحاكاتية». الأولى شعرية وموسيقية في آن واحد، فإن من المؤكد، على الأقل أنه في البلاد التي لا يبدو أن أي نوع من المحاكاة يحظى فيها بالإعجاب، فإن ثمة شعراء وموسيقيين سواء بالسليقة أو بالتعلم، كما في الشعوب المحمدية، حيث تمنع القوانين النحت والرسم، وحيث لا يعرف الناس أي نوع من الشعر الدرامي، ولكن حيث تحظى الفنون المتعة، فنون التعبير عن العواطف بالشعر الذي تدعمه الموسيقى، تحظى باهتمام يصل إلى حد الحماس". المصدر السابق، ص ٢٢١. في المرآة والمصباح، يشير م. هـ. أبرامز إلى الدور الرائد الذي لعبه وليم جونز من خلال معرفته بالآداب الشرقية، في تطور النظرية الرومانتيكية:

M.H.Abrams, *The Mirror and the Lamp* (London: Oxford UP., 1953) 87.

وللمزيد من علاقة جونز بالرومانتيكيين انظر:

Fatma Mosa Mahmoud, *Sir Willliam Jones and the Romantics* (Cairo: The Anglo- Egyptian Bookshop, 1962).

(٢٠) انظر P.11 (التعليق رقم ١٣) Kathryn Tidrick

(٢١) E.S. Schaffer, *'Kubla Khan' and' The Fall of Jerusalem': The Mythological School In Biblical Criticism And Secular Literature 1770-1880.* Cambridge: Cambridge UP, 1981.

(٢٢) المصدر السابق، ص١٠٦.

(٢٣) المصدر السابق، ص٢١

في وصفه المبدئي لمشروعه الشعري ينطلق وردزورث من ثنايا تلك الرؤية التي ساهم الاستشراق والنقد المقدس في بلورتها:

فلا بد لي أن أخطو على أرض مبهمة، أن أهبط إلى الأعماق -
ثم، إذ أصعد إلى الأعلى، أتنفس في عوالم ليست سماء
السموات عندها إلاّ حجاباً، فكل قوة، كل رعب، مفرد أو مجتمع،
منح يوماً شكل الإنسان - يهوه - برعده ، وجوقة الملائكة
الصارخين، والعروش الإمبراطورية - أمر بهم دون اكتراث.(٢٤)

الأرض المبهمة هي الإنسان في عالمه الطبيعي، أو هي العقل البشري، ذلك «الاقليم الأكبرلأغنيتي».(٢٥) وفي كلتا الحالتين، فإن وردزورث يقيم عالمه البديل للعالم الإلهي القداسة الذي رسمه الشاعر الإنجليزي الأسبق جون ملتون في ملحمته *الفردوس المفقود* (١٦٦٧). إنه يتجاوز عالم يهوه Jehovah (أحد أسماء الإله في التوراة) ليغني «للإنسان، للطبيعة، وللحياة الإنسانية».(٢٦) لكن هذا المنحى الإنساني لا يُلغي قداسة الأغنية الرومانتيكية. ففي مطلع المقدمة نقرأ بأنها النبوءة، هذا في الوقت الذي يشبه فيه المشروع الشعري الكبير بتكوين معماري شبيه بالكنيسة.

القداسة الرومانتيكية البديلة تتضح أيضًا في القصيدة التي يحملها العربي، والتي تتجاوز ما تتضمنه من نبوءة إلى مستوى الألوهية نفسها:

تلك التي كانت إلهًا، بل عدة آلهة، لها أصوات تفوق الرياح مجتمعة، ومقدرة، على إبهاج الروح وإدخال السكينة إلى قلب الإنسانية في كل مكان.

(الكتاب الخامس، ١٠٥ -١٠٩)

المرجعية العربية، أو الشرقية عمومًا، هي التي ساعدت الرومانتيكيين، كما رأينا عند كوليرج وغيره من العاملين في حقل النقد المقدس والمتأثرين به، على تبرير قدسية الشعر الإنساني. والذي يحدث في حلم وردزورث هو أن الشاعر يقف على حافة تلك

---

(٢٤) Wordsworth: *Poetical Works,* 590, 2-35
(٢٥) Wordsworth: *Poetical Works,* 590,140
(٢٦) Wordsworth: *Poetical Works,* 590,1

المرجعية. فها هي القصيدة العربية تأتي، القصيدة التي قيلت «بلغة غير معروفة لكنني فهمتها مع ذلك». ليست اللغة البشرية عائقًا لأن ثمة لغة أشمل وأعمق هي لغة الطبيعة التي تنبع منها أشعار الإنسان البدائي، أو المتوحش النبيل. لكن إذا كانت لغات الإنسان البدائي تتساوى في علاقتها بمنابع الطبيعة، من وجهة النظر الرومانتيكية، فإن لغة كالعربية تظل محافظة على خصوصيتها. فمن العربية، كما من العبرية، نبع ما اعتبره رومانتيكيون ككوليرج وغوته وهيردر «شعر الكتاب المقدس» الذي يعود إليه الجزء الأكبر من شخصية أوروبا الحضارية. شعر الكتاب المقدس، وإن كان بدائيًا في منابعه، لم يكن ليأتي من الهنود الحمر أو من غيرهم من الأمم البدائية. إنه شعر عبري أو عربي. ومن هنا جاءت أهمية المرجعية العربية لقصيدة الصدفة، فكون العربي هو الذي يحملها، ويفهمها كما يبدو دون صعوبة، ليس المبرر الوحيد لوصف القصيدة بالعروبة؛ إلى جانب ذلك ثمة سبب لا يقل أهمية: فمن خلال الانتماء العربي يمكن للقصيدة أن تقنعنا بقداستها وقوتها التنبؤية، أو على الأقل أن تقنع أولئك الذين عاصروا وردزورث واتفقوا مع كوليرج على أن «سفر أيوب شعر عربي خالص».

الموروث الشعبي والرومانتيكية الأوروبية:
قراءة في السياق الثقافي

الاهتمام بالموروث الشعبي سمة رئيسة من سمات الرومانتيكية الأوروبية لم تنعكس في إبداع الكتاب الرومانتيكيين فحسب، وإنما أيضًا في نشأة علم عرفته أوروبا باسم علم الفولكلور. وما أسعى إليه في هذه الورقة هو إيضاح الصلة بين الرومانتيكية من ناحية والاهتمام بالموروث الشعبي من ناحية أخرى من حيث هي صلة تُساعد على فهم كلتا الظاهرتين الثقافيتين، الرومانتيكية والاهتمام بالموروث الشعبي، ضمن سياقهما الحضاري الغربي. ولا شك أن التذكير بالسياق الحضاري، وإبرازه مهم لنسبنه للظاهرتين معًا، أو تأطيرهما كي يتضح أن ما يصدق على الرومانتيكية الأوروبية لا يصدق بالضرورة على نظيراتها أو ما يقاربها من الحركات والظواهر الأدبية خارج الإطار الأوروبي. وكذلك هي الحال مع علم الفولكلور، على الرغم مما قد نجده من قواسم مشتركة كثيرة وأساسية بين هذه الظواهر والحركات الثقافية.

إن اقتران الرمانتيكية بتنامي الاهتمام بالموروث الشعبي هو في حد ذاته جزء من سياق حضاري أوروبي السمات. فالشعراء العرب الذين يوصفون بالانتماء إلى الرومانتيكية، مثلاً، لا يعرف عنهم أي اهتمام خاص بالموروث الشعبي. ولكننا نجد ذلك في الأدب الأوروبي نتيجة لتفاعلات فكرية وإبداعية تستقرأ من خلال تاريخ أوروبا الثقافي وتسلسله المميز الذي تتضح معالمه ابتداء بعصر النهضة، لتستمر تلك التفاعلات عبر حركة التنوير والاتباعية (بوصف هذه الأخيرة ظاهرة موازية للتنوير) حتى نشوء الرومانتيكية في الربع الأخير من القرن الثامن عشر.[1] ولو كنا بصدد

(١) من أهم الدراسات في إبراز التاريخ الفكري والثقافي للرومانتيكية دراسة م . هـ. إبرامز «تطبيع ما وراء الطبيعة». *Natural Supernaturalism* (New York: Norton,1971)

الحديث عن ذلك التاريخ لكان من الضروري الإشارة بشكل خاص إلى المذهب الإنسانوي Humanism في عصر النهضة وجعله الإنسان مركزًا للكون، وإلى فيلسوف كسبينوزا كانت آراؤه حول التوراة والإنجيل، بالإضافة إلى آراء فلاسفة عصر التنوير في القرن الثامن عشر، سببًا في نشوء نوع من دراسة النصوص الدينية اليهودية المسيحية عُرف بنقد الكتاب المقدس، وذلك كحركة دفاعية حاولت الحفاظ على أهمية ذلك الكتاب بإبراز ما رأى بعض الدارسين أنه طبيعته الشعرية الفولكلورية أو الإنسانية بتعبير أشمل. ولو كنا بصدد ذلك السياق التاريخي لكان من الضروري أيضًا التوقف عند جان جاك روسو وفلسفته الداعية إلى العودة إلى الطبيعة كمصدر للحقيقة والجمال. ولكن هذا المهاد التاريخي، على أهميته الحيوية أوسع من أن يحتويه الإطار المحدد لهذه الورقة (إضافة إلى أنه سبقت الإشارة إليه ولو باقتضاب في الورقتين السابقتين من هذا الكتاب)، بيد أن التذكير به مهم كمنطلق للنقاش على أقل تقدير.

المفكر الألماني هيردرHerder (١٧٤٤-١٨٠٣) - الذي ترك أثرًا عميقًا في الحركة الرومانتيكية الأوروبية عمومًا والألمانية بشكل خاص - انطلق من المهاد الذي أشير إليه حين شرع في النصف الثاني من القرن الثامن عشر يدعو إلى الاهتمام بالموروث الشعبي الألماني ويؤصل دعوته في مجاميع ودراسات. فإلى جانب فلسفته للتاريخ القائمة على اتساق تاريخ الإنسان مع قوانين الطبيعة وما تحمله من تشابه مع فلسفة روسو، كان هيردر عالم لاهوت مهتمًا بنقد التوراة والإنجيل، شأنه في ذلك شأن معاصره الإنجليزي روبرت لوث Lowth (١٧١٠-١٧٨٧) صاحب كتاب *محاضرات حول الشعر العبري* (١٧٥٣). فاهتمام الاثنين بدراسة النصوص الدينية اليهودية والمسيحية كان جزءًا من اهتمامهما بالموروث الشعبي. ولأن الغرب ينظر إلى التوراة والإنجيل بوصفهما موروثًا شرقيًا في الأساس فقد أصبحت دراستهما نوعًا من الاستشراق.[٢]

---

(٢) حول علاقة النقد المقدس بالاستشراق في إطار الأدب الرومانتيكي أنظر:

Shaffer, E.S. *'Kubla Khan' and 'The Fall of Jerusalem': The Mythological School in Biblical Criticism and Secular Literature 1770-1880* (Cambridge UP, 1975).

أما حول تأثير النقد المقدس في الرومانتيكية فانظر.

Stephen Prickett, "The Religious Context" in *The Romantics* ed. Stephen Prickett (London: Methuen & Co.,1981) 147.

وهذا تداخل يتكرر عند الأسقف الإنجليزي توماس بيرسي Percy (١٧٢٩-١٨١١) الذي يعتبر رائد الاهتمام بالموروث الشعبي في إنجلترا خاصة من حيث يتصل ذلك الموروث بالشعر الرومانتيكي. فإلى جانب كونه رجل دين اهتم بيرسي بدراسة النصوص الدينية كأدب شرقي. هذا بالإضافة إلى اهتمامه بالآداب عموماً وترجماته منها، كالأدب الأسباني والصيني والإيسلندي ، ومجاميعه من الموروث الشعبي الإنجليزي التي ضمت قصائد من نوع «البالاد Ballad» والشعر الإنجليزي القديم.

من تأمل اهتمامات هذين الدارسين، بيرسي وهيردر، وغيرهما، يمكننا أن نتتبع اتجاهين رئيسين سار فيهما الاهتمام الرومانتيكي الأوروبي بالموروث الشعبي، أولهما اتجاه محلي، والثاني اتجاه أجنبي. في الأول جمعت الحكايات والقصائد الشعبية القديمة والحديثة، وفي الثاني درست التوراة والإنجيل كشعر عبري - وأحيانا عربي - شرقي، وجمعت الحكايات الشرقية كـ ألف ليلة وليلة، إضافة إلى موروثات بعض الشعوب الأخرى. ومن أبرز الإسهامات في الاتجاه الأول إسهام الفرنسي شارل بيرو Perrault الذي سبق الرومنتيكيين والذي يعتبر رائد الاهتمام بالفولكلور الأوروبي حين جمع *حكايات أمنا الوزة* (١٦٩٧). وكذلك ما جمعه الأخوان جرم Grimm الألمانيين من حكايات شعبية. أما في الاتجاه الثاني فمن أبرز الإسهامات ترجمة الفرنسي أنطوان جالان Galland لـ *ألف ليلة وليلة* (١٧٠٤-١٧١٧).

غير أن إسهامات هيردر وبيرسي تظلان الأبرز فيما يتصل بالشعر الرومانتيكي خاصة، وذلك لاتصال تلك الإسهامات الوثيق بتبلور العلاقة بين الرومانتيكية الأوروبية والموروث الشعبي. انطلاقًا من هذه الأهمية، فضلاً عن ضيق المجال عن احتواء كافة الاتجاهات في الرومانتيكية الأوروبية إجمالاً فسأركز النقاش فيما يلي على الفرعين الألماني والإنجليزي، مبرزًا الجانب التنظيري لدى الألمان والتطبيقي لدى الإنجليز.

أ ـ الموروث الشعبي في التنظير الرومانتيكي الألماني :

في كتاب لهيردر عنوانه *حوارات شرقية* (١٨٠١) يقول أحد رجلين يتحاوران لصاحبه: «أوه يا صديقي، أي سمو نجده حتى في شعر أكثر الشعوب جلافة وغلظة .. يبدو أن الجنس البشري قد منح في فترة مبكرة نصيباً ثميناً من المعرفة الصافية على

مافيها من بساطة».[٣] هذه الملاحظة تأتي في سياق الحديث عما يسميه المفكر الألماني «روح وجماليات الشعر اليهودي المقدس» كما يشير الكتاب في تتمة عنوانه. وهي ملاحظة منسجمة مع الخط العام لهذا المفكر الذي يجد الباحثون في آثاره جذور عدد من العلوم الأوروبية المنشأ التي تطورت فيما بعد كعلم الإناسة أو الأنثروبولوجيا، وفقه اللغة المقارن، إضافة إلى علم الفولكلور. فالأطروحة التي لم يتوقف هيردر عن العودة إليها لتأصيلها وإيضاح أهميتها والدعوة إلى تبنيها هي أن المصدر الحقيقي للثقافة وبالتالي للوجود والهوية الإنسانية المتميزة ليس سوى الطبيعة بوصفها الحضن الأول للجنس البشري. ذلك ما يقوله في كتابه الرئيس *معالم لفلسفة تاريخ الإنسان* (١٧٨٤-١٧٩١)، إذ يؤكد نظرة نسبية للتاريخ الإنساني يتميز فيها كل شعب بهبة من الطبيعة. فالشعوب التي افتقرت إلى الفكر لم تعدم حساً موسيقياً متفوقاً، وهكذا.[٤]

في هذه الأفكار تكمن أهمية هيردر بالنسبة لتطور الرومانتيكية الأوروبية والاهتمام بالموروث الشعبي معاً. فقد استطاع ذلك المفكر، وهو ابن عصر التنوير، العصر الذي منح العقل أعلى المراتب، أن يرفع من شأن القدرات الإنسانية النقيضة أو المقابلة للعقل، وهي الخيال والحس الذاتي أو الفطري وغيرها مما آمن به الرومانتيكيون وفضلوه على العقل المجرد. ومع أنه اتفق في ذلك مع روسو، فقد اختلف عنه في جوانب عدة منها قوله إن الحضارة لا تؤثر سلباً وبالضرورة على الخيال الشعبي وما ينتجه من فولكلور.[٥] ولربما كان من أسباب هذا الاختلاف أن هيردر كان بحاجة إلى ما يرفد دعوته إلى استعادة الهوية القومية الألمانية. فقد وجد المفكر الألماني أن المصدر الوحيد

---

(٣) انظر كتاب هيردر *المحاورات الشرقية* (١٨٠١)

Herder, J.G., *Oriental Dialogues: Containing Conversations of Eugenius and Alciphron on the Spirit and Beauties of the Sacred Poetry of the Hebrews* (London: T. Cadell Jun. & W. Davies 1801) 9

(٤) الإشارة إلى كتاب هيردر في فلسفة التاريخ:

Outlines of a Philosophy of the History of Man tr. Churchill (London.2nd ed.,1983) I, 388.

(٥) Gene Bluestein, *The Voice of the Folk: Folklore and American Literary Theory* (Massachusetts: U. of Massaschsets P, 1972) XIV

والصحيح للهوية الألمانية هو الموروث الشعبي الذي يصنعه الإنسان وهو قريب من الطبيعة. وكانت ألمانيا آنذاك عبارة عن إمارات مشتتة، وأدبها لا يكاد يكون أكثر من انعكاس للأدب الفرنسي الذي كان المهيمن على معظم أوروبا في العصر الاتباعي ـ التنويري.(٦)

في عام ١٧٧٣ أصدر هيردر بالتعاون مع الشاعر والكاتب الألماني الشهير غوته كتاباً عنوانه حول الأسلوب والفن الألماني أكد فيه أهمية الموروث الشعبي وطور مفهوم «الشخصية الوطنية» Volksgeist النابعة من أدب الشعب. وكان ذلك مقدمة لكتابه *أغان شعبية* Volksleider الذي صدر ما بين عامي ١٧٧٨-١٧٧٩، والذي سعى فيه إلى تحقيق فكرته بأن الموروث الشعبي ـ الشعري منه خاصة ـ مصدر أساسي لهوية الشعب وأدبه، أن الأدب حيثما كان ينمو من جذوره وينابيعه الخاصة التي لا توجد إلاّ في الأغاني الشعبية، وأن ضعف الأدب ناتج عن اغترابه عن تلك الجذور والينابيع: «منذ العصور المبكرة لم يكن لدينا شعر حتى يستطيع شعرنا الأكثر جدة أن ينمو منه مثلما ينمو الغصن من جذره. الشعوب الأخرى تقدمت بمرور الوقت وبنت بمنتجاتها الوطنية على أسس خاصة بها. بنت ببقايا الماضي على معتقدات الشعب وأذواقه. وبذلك أصبح لأدبها انتماء وطني» (Ergang 204) . ثم يضيف هيردر أن الشعب الألماني لا يقل في جمال وقوة موروثه عن غيره من الشعوب. المشكلة فقط هي في عدم الالتفات إلى ذلك المصدر :

> ...إنني أعرف أن هناك أغان شعبية في أكثر من إقليم،
> أغان باللهجة المحلية، أغاني فلاحين، إذا ما نظر
> إليها من حيث الحيوية والايقاع والبساطة وقوة اللغة،
> فإنها لا تقل عن تلك التي جمعتها شعوب أخرى. ولكن

---

(٦) المرجع الأهم في هذا الموضوع هو:
Robert R. Ergang, *Herder and the Foundations of German Nationalism* (New York: Columbia UP, 1931).
ويشار إليه في النص باسم المؤلف Ergang

من الذي سيجمعها؟ من الذي سيهتم بأغان في الشوارع،
في الأزقة وأسواق السمك، من سيهتم بالإيقاعات
الراقصة للفلاحين، بأغان بلا تقطيع عروضي وبقواف خاطئة؟
(Ergang 200)

لقد سبق للفيلسوف الألماني هيغل أن أشار إلى أن مارتن لوثر زعيم حركة الإصلاح البروتستانتي في القرن الخامس عشر، كان أول من منح الشعب الألماني كتابًا شعبيًا حين أحل التوراة والإنجيل محل الكنيسة كمركز أساسي للثقافة.(٧) وما سعى إليه هيردر شبيه في جوهره بما فعله لوثر، من حيث إن التوراة والإنجيل لم يكونا في نظر هيردر وغيره من المشتغلين بنقد النصوص الدينية سوى موروث شعبي لا يختلف عما لدى الألمان من موروثات شعبية أخرى إلاّ في أهميتهما الروحية، وأنهما نالا حظًا أوفر من الجمع والدراسة والاهتمام. أما القداسة فالشعب أو الطبيعة مصدر لها في نظر هيردر، وهذا يصدق على اللغة نفسها إذ تستمد تميزها من التعابير الاصطلاحية المحلية: «...إن التعابير الاصطلاحية هي التألقات التي لا يستطيع جار أن يسلبها منا...» (Ergang 159).

إن قداسة اللغة والموروث الشعبي مرتكز أساسي بالنسبة للرومانتيكية الأوروبية التي حاول شعراؤها أن يحاكوا ذلك الموروث ويلتصقوا بأهله ويستمدوا منهم ومن لغتهم مادة شعرهم. ذلك أن الموروث الشعبي ولغته وأهله جزء من الطبيعة في حالتها النقية المتفوقة على عالم الزيف المدني. بيد أن تلك المحاكاة لم تكن في واقع الأمر إلاّ دليلاً على انفصال أولئك الشعراء عن الموروث الشعبي وعالم الطبيعة، كما يقول الشاعر والكاتب الألماني شلر Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) . في الماضي كان الإنسان جزءًا من الطبيعة، كما يقول شلر، لا يندهش في حضرتها، وحين يصفها فإنما يصف ما يألفه ببساطة وعادية. أما الآن فالشعراء يدخلون الطبيعة كما يدخلون معبدًا

---

(٧) انظر كتاب هيغل فلسفة التاريخ :

G.W.F. Hegel, *The Philosophy of History* tr. J. Sibree (New York: Dover Publications, 1956) 418.

ويصفونها بدهشة واحترام، مما يدل على انفصال أولئك الشعراء عن الطبيعة، بل إنه فوق ذلك دليل على تناقض الإنسان المعاصر مع الطبيعة: «السبب هو أن الطبيعة في زمننا لم تعد في الإنسان، وأننا لم نعد نلقاها في حقيقتها البدائية إلاّ خارج الإنسان، في عالم الجماد».(٨)

حركة نقد النصوص الدينية انطلقت أيضًا من تصور مشابه بأن ثمة انفصالاً بين الإنسان الأوروبي وموروثه الديني. وفي الحالتين، حالة الشاعر الرومانتيكي الذاهب إلى الطبيعة وموروثاتها الإنسانية البدائية، وحالة دارس الموروث الديني، هناك سعي مشترك لاستعادة الجسور المتهدمة. يقول روبرت لوث الذي سبقت الإشارة إليه: إن نقد النصوص الدينية يهدف إلى «استعادة بقايا الشعر البدائي المحفوظ في كتابات العبرانيين من غبار العصور وقمامة الصوفيين وأصحاب الرمز المباشر، كي يمكن وضع تلك البقايا في مكانها الصحيح، وإثبات أنها خليقة باهتمام وإعجاب أهل الذوق».(٩)

إن مفهوم الانفصال ومحاولة الاستعادة مهمان جدّا لفهم طبيعة الاهتمام الرومانتيكي الأوروبي بالموروث الشعبي، بل وفهم الرومانتيكية الأوروبية ككل بوصفها نقطة تحول في تاريخ الثقافة الغربية وردة فعل ضد العقلانية التنويرية التي عمقت الهوة بين الإنسان الأوروبي ومقدساته من ناحية، وغربته عن الطبيعة ومصادر الإحساس العفوي بالأشياء من ناحية أخرى. غير أن ردة الفعل الرومانتيكية تلك كثيراً ما اصطبغت بقدر عال من المثالية، بل المبالغة في تقديس ما هو طبيعي وبدائي وعفوي. وليس الاهتمام الرومانتيكي بالموروث الشعبي باتجاهيه الرئيسين المشار إليهما سابقًا، المحلي والأجنبي، إلاّ مثالاً واضحًا على تلك المثالية وذلك التقديس. وللمفكرين والشعراء الألمان دور هام في هذا المنحى. فغوته، الذي شارك هيردر بعض حماسته للموروث الشعبي، لم يتردد في اعتبار الشعر الشرقي نوعًا من الشعر العظيم في

(٨) فيما يتعلق بمقالة شلر«حول الشعر البسيط والعاطفي»، انظر .
W.J.Bates, ed., *Criticism: The Major Texts* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970) 409.

(٩) R. Lowth, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* ed. Calvin E. Stowe (Andover: Crocker and Brewster, 1829) IV.

بدائيته أو قربه من مصادر الاهتمام الأولى للجنس البشري. هذا ما قاله الشاعر الألماني في مقدمته لكتاب *الديوان الشرقي للمؤلف الغربي* (١٨١٩): «هنا أود أن أنفذ إلى الأصل الأول للأجناس البشرية، حين كانوا لا يزالون يتلقون تعاليمهم السماوية من الله بلغات أرضية».(١٠) غير أن اهتمام غوته بعالمية الأدب الذي يتجاوز الحدود القومية جاء على حساب اهتمامه بالموروث الشعبي عمومًا، خاصة في الإطار المحلي الذي يشكل المصدر الأول لذلك الموروث.

ب ـ الموروث الشعبي في الشعر الرومانتيكي الإنجليزي :

لم يغب التوجهان الرئيسان في الاهتمام بالموروث الشعبي، التوجه المحلي والتوجه الأجنبي، عن الشعر الرومانتيكي الإنجليزي. وكان ذلك بتأثير الألمان من ناحية، ونتيجة للاهتمامات الخاصة من ناحية أخرى. الاستشراق ونقد النصوص الدينية لعبا دورهما في تغذية الخيال الرومانتيكي الإنجليزي بالمادة الشعبية مثلما هى الحال في ألمانيا . وكذلك فعل الموروث المحلي بنثره وشعره. وانتشار هذه الاهتمامات وتشابه ظروف البلدين مما يؤكد أننا نتأمل ظاهرة أوروبية عامة لم تقتصر على بلد واحد.

رائد الاستشراق الإنجليزي السير وليم جونز Jones (١٧٤٦-١٧٩٤)، الذي عاصر هيردر وغوته، قدم للشعراء الرومانتيكين نماذج عدة من الآداب الشرقية، العربية والفارسية والهندية، تحول الشرق نتيجتها إلى ما يشبه المسرح الفولكلوري الذي يمكن على خشبته استعادة الشعر البدائي اللصيق بالطبيعة وقيمها السامية. فمن خلال ترجمة شهيرة للمعلقات (١٧٨٢) والأشعار الفارسية والهندية، إضافة إلى عدد من الدراسات والأبحاث في اللغات الشرقية، سعى جونز إلى تدعيم العنصر الشرقي في الحركة الرومانتيكية بوصف الموروث الشرقي بديلاً ممكنًا للموروث الكلاسيكي الأوروبي الذي التصق به الاتباعيون. فالجزيرة العربية وخاصة اليمن السعيد، كما يقول جونز في مقالة بعنوان «الشعر الشرقي»، «يبدو البلد الوحيد في العالم الذي يمكننا فيه وبشكل ملائم أن نرسم مشهد الشعر الرعوي».(١١)

---

(١٠) R. Schwab, *The Oriental Renaissance:Europe's Rediscovery of India and the East,* 1680-1880 tr. Gene Patterson Black et al (New York: Columbia UP, 1984) 211.

(١١) Lord Teignmouth, *Sir William Jones: Works with the Life of the Author* (London: J. Stockdale & J. Walker,1807) 281-9.

قد لا يكون الشعر الرعوي بالذات هو ما اجتذب الرومانتيكيين إلى المورروث الشرقي، لكنهم بكل تأكيد وجدوا في ذلك الموروث ما هو أكثر من ذلك، وبخاصة في إطار الأسطورة والحكاية الشعبية. في قصيدته المطولة *ثعلبة* (١٨٠١) حاول روبرت ساوذي Southey صياغة حكاية غرائبية بطلها شاب عربي مسلم، مستمداً مادته من عدد كبير من المصادر التي شملت القصص والشعر العربي. أما زميله الكاتب الرومانتيكي الآخر توماس مور Moore فقد نشر في عام ١٨١٧ مجموعة من الحكايات بعنوان *لالا روخ* تحمل طابعًا شرقيًا في الشكل والمضمون . غير أن هذين الاثنين لم يبلغا من الشهرة ما بلغه الشاعر الرومانتيكي الآخر بايرونLord Byron في قصائده القصصية «الحكايات التركية» (١٨١٣-١٨١٤). والواقع أن من الصعب تصور إمكانية ولادة مثل هذه الأعمال جميعًا لولا تَعرُّف الأوروبيين على تلك المجموعة القصصية الشرقية الكبرى *ألف ليلة وليلة* التي كان نشرها حدثًا هامًا في تاريخ نشأة علم الفلوكلور والرومانتيكية معًا. وكانت تلك المجموعة قد ترجمت لأول مرة إلى اللغات الأوروبية بين عامي ١٧٠٤ و ١٧١٧على يد الفرنسي أنتوان جالان، كما سبقت الإشارة.

الشاعر وليم وردزورث Wordsworth (١٧٧٠-١٨٥٠) لم يبنِ شهرته على الموروث الشعبي الشرقي مثلما فعل سذي وبايرن ومور. لكنه في أشهر وأهم قصائده المقدمة " Prelude أشار إلى *ألف ليلة وليلة* كعمل فني أثر عليه، وتحدث عن حلم رأى فيه أعرابيًا يقوم بدور المنقذ للحضارة من طوفان تتنبأ بمجيئه قصيدة عربية (انظر «المرجعية العربية لحلم وردزورث» في هذا الكتاب). وعلى ما في هذه الإشارات من أهمية، فإنها لا تعدل الأهمية التي أولاها وردزورث للموروث المحلي في بلاده. وحكاية اهتمام ذلك الشاعر بالموروث المحلي وتوظيفه إياه بالاشتراك مع صديقه الشاعر والناقد كوليرج Coleridge من أشهر فصول الحركة الرومانتيكية ليس في إنجلترا فحسب، وإنما في أوروبا عامة. ففي عام ١٧٩٨ أصدر الشاعران مجموعة عنوانها *قصائد البالاد الغنائية* *Lyrical Ballads* وظفا فيها القصيدة الشعبية المعروفة باسم «البالاد» وهي عبارة عن قصيدة حكائية بسيطة ذات إيقاع راقص غالبًا وطبيعة شفوية. وأوضح وردزورث في مقدمة شهيرة أرفقها بالطبعة الثانية من المجموعة أنه تبنى في قصائده لغة الريفيين الأكثر بساطة ونقاء من غيرها من اللغات، وذلك في رفض سافر

للأشكال الشعرية الاتباعية التي كانت ما تزال سائدة في نهاية القرن الثامن عشر. وستتضح معالم هذا التبني عند استعراض بعض النتائج الشعرية. لكننا نحتاج قبل ذلك إلى التوقف عند النقطة التي أسهم فيها توماس بيرسي وغيره والتي مهدت لأعمال الرومانتيكيين عموماً.

كان بيرسي سابقًا لهيردر في الاهتمام بالموروث الشعبي المحلي. لكن الاثنين بالإضافة إلى تشابه اهتمامهما، التقيا في الانتماء إلى مرحلة الانتقال من عصر الاتباعية والتنوير إلى العصر الرومانتيكي. العمل الرائد الذي أنجزه بيرسي في جمع قصائد البالاد والتأكيد على أهميتها جاء يحمل سمات اتباعية رومانتيكية في آن واحد. فهو من ناحية يغير في القصائد التي جمع ليزيل منها ما ترفضه المقاييس الذوقية الاتباعية،[١٢] ثم يصف تلك القصائد، من ناحية أخرى، فيوظف لغة مفعمة بالرومانتيكية كما في قوله إن تلك القصائد «ليست من أعمال الفن المجهدة، وإ نما هي من فيوض الطبيعة...».[١٣] وتستمر هذه الايحاءات الرومانتيكية في مقدمة بيرسي لكتابه *مجموعة من قصائد البالاد القديمة* (١٧٧٥) حين يستشهد بقصيدة للشاعر نيكولاس رو Rowe من القرن السابع عشر أشاد فيها بالشعر الشعبي المتوارث. ويأتي استشهاد بيرس بنغمة تذكرنا بهيردر ودفاعه عن القصائد التي لا يهتم بها أحد: فالأغاني القديمة، كما يقول رو، تتجاوز كثيراً ما ينتجه شعراء اليوم، وإن مسها نقص من جانب الفن والصنعة، فإن الطبيعة بقوتها وهيبتها تعوض ذلك النقص. لكن بيرسي ما يلبث أن يعود إلى الفكر الاتباعي ليدافع عن جميع القصائد الشعبية بحجة أن «نصف ما هو رائع في التاريخ مسجل فيها».[١٤]

إن الجهود التي بذلها بيرسي في دراسة الموروث الشعبي للشعر الإنجليزي، خاصة قصائد البالاد، لا تجعله السبب وراء الاهتمام الرومانتيكي بذلك الموروث، لأن نشاط بيرسي لم يكن سوى جزء من ظاهرة أشمل، كما أشرت قبل قليل. صحيح أنه كان رائداً من رواد ذلك الاهتمام، ولكن استشهاده هو نفسه بشاعر من القرن السابع عشر

---

(١٢) انظر (التعليقة رقم ٥) : Gene Bluestein, 3

(١٣) Thomas Percy, Reliques of Ancient English Poetry (London: J. Dodsley,1765) VI.

(١٤) Percy, A Collection of Old Ballads (London: F.Roberts, 1775) VII.

في معرض الدفاع عن ذلك الموروث، إنما يؤكد قدم الاهتمام وتدرجه في النمو. أهمية بيرسي تتجلى، كما يبدو، في الجانب العلمي من الاهتمام بالموروث الشعبي، كأحد واضعي أسس علم الفولكلور. لكن دخول ذلك الموروث إلى الشعر الرومانتيكي لدى وردزورث، وكوليرج، وبليك Blake وغيرهم لم يتوقف على جهود بيرسي.(١٥) بل لعل التقاليد الشعرية نفسها التي بدأت تتنامى في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وتبناها الشعراء الذين سبقوا الرومانتيكيين بقليل كانت الأكثر تأثيراً في إحداث فورة الاهتمام بالموروث الشعبي في الفترة الرومانتيكية. وأُشير هنا إلى شعراء مثل توماس جري، ووليم كولنز، وروبرت بيرنز، الذين اهتموا بالموروث الشعبي من شعر وغيره، وتغنوا بالحياة البدائية في بساطة الطبيعة ونقائها. تجد ذلك في قصيدة جري «تطور الشعر» مثلاً، كما تجده في قصيدة لكولنز يمكن اعتبار عنوانها أطروحة في علم الفولكلور: «قصيدة من الخرافات الشعبية في مرتفعات سكوتلندا، باعتبارها موضوعاً للشعر».

لكن لعل الأطرف بين أولئك الشعراء ما قبل الرومانتيكيين، كما ينعتون أحياناً، هو روبرت بيرنز الذي اشتهر بين الناس في عصره كشاعر بدائي تلهمه الطبيعة مباشرة. فمع أنه كان في حقيقة الأمر شاعراً اتباعيًا من حيث الأسلوب، أي مهتما بالصنعة الفنية، فقد حرص على تنمية الشخصية التي عرفه الناس بها، أي شخصية الفنان البدائي الملهم، كما في وصفه لنفسه في إحدى قصائده حين يقول:

الشاعر البسيط، لم تفسده قواعد الفن ،

يدفــق فيــوض القــلب الوحشــيــة

---

(١٥) يقول أحد الدارسين: إنه عندما أصدر وردزورث وكوليرج مجموعة *قصائد البالاد الغنائية* في عام ١٧٩٧ كانت مجلة Monthly Magazine تنشر ترجمات من قصائد البالاد بشكلها الشعبي الذي كان الشاعران يحاكيانه:

Derek Poper, ed. *Lyrical Ballads* (London: Collins, 1968) 262.

أما العملية الأوسع في تدوين الموروث الشفوي فتعود إلى العصور الوسطى كما يقول والتر أونغ

Walter K. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen,1982) 17.

هنا في عبارة كـ «فيوض القلب» نلمس الرؤية الرومانتيكية التي سبق أن أطلت في وصف توماس بيرسي لقصائد البالاد بأنها فيض من الطبيعة لا من الفن.[١٦] في قصيدة وليم وردزورث «العزم والاستقلال» ترد إشارة إلى روبرت بيرنز بوصفه شاعراً فلاحًا «سار في تألق وسرور يتبع محراثه على سفح الجبل.» ومع أن وردزورث يأسى لموت بيرنز المبكر الذي يراه علامة على ما يعانيه الشعراء عمومًا من فشل واكتئاب، فإن القصيدة ككل تمثل احتفاء قويًا بالموروث الشعبي من خلال الشخصية الرئيسة فيها، وهي شخصية جامع العلق، ذلك الشيخ الطاعن في السن الذي يقضي الساعات الطوال في جمع العلق، ليبيعها للأغراض الطبية، والذي تبعثه الطبيعة إلى الشاعر، كما تقول القصيدة، ليعلمه درسًا في العزيمة القوية وإباء النفس. ويتضح تميز ذلك الرجل العجوز من عباراته التي يشيد الشاعر بها، تلك التي سبق لهيردر وبيرسي أن أثنيا على مثيلاتها في لغة الفلاحين والبسطاء:

جاءت كلماته واهنة، من صدره الواهن يترى بعضها البعض في نظام مهيب، وتكتسي من سمو التعبير شيئًا كلمات منتقاة، وعبارة موقعة لايطالها الناس العاديون...[١٧]

تلك اللغة المتميزة هي التي أعلن وردزورث أنه يتبناها في مقدمته لمجموعة *قصائد البالاد الغنائية* التي سبقت الإشارة إليها والتي ربما اعتبرت اول وأهم مجموعة شعرية تتبنى نمطًا من أنماط الفولكلور الشعري في تاريخ الأدب الإنجليزي. فقد أكد الشاعر الرومانتيكي أن قصائده لا تصف حياة الريفيين البسطاء فحسب، وإنما تتبنى لغتهم، لأن الريفيين سواء بأسلوب حياتهم أو بلغتهم يعيشون بالقرب من الطبيعة حيث لا يزال الإنسان نقي النفس جميل المشاعر. ولكن وردزورث حرص أيضًا على أن يُشير في مقدمته إلى أن اللغة التي استعارها من أهل الريف قد صفيت فعلاً "مما يبدو أنه عيوبها الحقيقية."[١٨] بالطبع كانت تلك التصفية اللغوية بيت القصيد الذي اعتمد عليه كوليرج

---

(١٦) حول بيرنز أنظر:

Robert Thompson, "The Functioning of Folklore in the Dialect Poems of Robert Burns" Diss. U. of Oregon, 1976.

(١٧) Wordsworth: *Poetical Works*, ed. Ernest de Selincourt (London: Oxford UP, 1904) 156.

(١٨) أنظر التعليقة رقم (١٥) Roper, 21

ومن تلاه من النقاد، حين أكدوا أن لغة وردزورث لغة شعرية رفيعة، وبالتالي أبعد ما تكون في حقيقتها عن لغة أهل الريف.(١٩) ومع ذلك فإن كثيراً من الجوانب الشكلية، وفي طليعتها «البالاد» كنمط شعري شعبي، فضلاً عن التوجه النظري، تمنح شعر وردزورث وآراءه النقدية أهميتها البارزة في تاريخ العلاقة بين الرومانتيكية الأوروبية والموروث الشعبي، وهذه أهمية تتجاوز قصور وردزورث في فهم بعض جوانب توظيفه لذلك الموروث.(٢٠)

شاعر رومانتيكي آخر اهتم ببعض جوانب التراث الشعبي ووظفه في شعره هو وليم بليك Blake نجد ذلك في مقطوعة نثرية مثل «زواج الفردوس والجحيم» وبعض القصائد في مجموعتيه «أغنيات البراءة» و «أغنيات الخبرة». في المقطوعة الأولى اعتمد بليك على الأمثال الشعبية بوصفها تكشف شخصية الأمة وعادات التفكير السائدة بين أفرادها. فللأمثال، في نظر الشاعر ـ وكما يُشير أحد النقاد ـ وزن التراث وقوة النبوءة، وكان استخدامه لسبعين منها في مقطوعة «زواج الفردوس والجحيم» يهدف إلى الكشف عن مكامن الحقيقة والطاقة في الثقافة الإنسانية.(٢١) وقد وظفها في أماكن كثيرة من أعماله للهجاء السياسي، وخاصة ضد بلاده إنجلترا.

أما في مجموعتي البراءة والخبرة، فقد اعتمد بليك أغاني الأطفال، بلغتها البسيطة وإيقاعاتها السريعة الواضحة. ومن الممكن اعتباره في هذا المضمار رائداً لما يعرف الآن بأدب الأطفال خاصة في مجال الشعر، وإن كان في بعض قصائده تلك خاصة في مجموعة «أغنيات الخبرة» أقرب إلى استكشاف رؤية البالغين للعالم منه إلى رؤية الأطفال. على أن المجموعتين تهتمان على أية حال باستكشاف مناطق التوتر والصراع

---

(١٩) انظر الفصل الثاني والعشرين من «السيرة الذاتية» لكوليرج:

Biographia Literaria ed. G.Watson (London: Dent, 1965) 246-47.

(٢٠) حول توظيف وردزورث للبالاد انظر:

Charles W.Stock, "The Influence of The Popular Ballad of Wordsworth and Coleridge," *PMLA* 29 (1914): 299-326; Paul G. Brewster, "The Influence of the Popular Ballad on Wordsworth's Poetry," *Studies in Philosphy* 35 (1935): 588-612.

(٢١) Michael E. Holstein "Crooked Roads Without Improvement: Blake's Proverbs of Hell,"*Genre* 8 (1975): 26-41.

بين عالمي الطفولة و البلوغ أو الخبرة، وإن أبرز بعض تلك القصائد لحظات انسجام بين ذينك العالمين. ومن القصائد البارزة في مجموعة «أغنيات الخبرة» والتي تُبرز أيضاً الصراع المشار إليه قصيدته المشهورة «النمر» التي تحاكي في الإيقاع ما نجده في الأغنيات الشعبية للأطفال.[٢٢] فهذه القصيدة تتبع وزن «الترويشة» أو «التروكايك» حيث يأتي مقطع لفظي مشدد يتلوه مقطع غير مشدد كجري الحصان، وهو وزن شائع في أغاني الأطفال، كما في أنشودة الأطفال الشعبية العربية:

صـــــاح الـديـك فـــــوق الســــــور

كـــوكـــو كـــوكـــو بـان الــــنـور

وهذا تماماً هو إيقاع قصيدة بليك بلغتها :

Tiger, Tiger, burning bright

In the forests of the night

وتشبه هذه أنشودة أطفال إنجليزية يوردها أحد الدارسين في معرض المقارنة.[٢٣] تقول:

Bobby Shafto gone to sea
Silver buckles at his knee

ومن الأمثلة الأخرى التي توضح حميمية العلاقة التي بناها الرومانتيكيون عموماً مع الموروث الشعبي الأوروبي وغير الأوروبي، هناك مثلاً أعمال شاعر مثل كوليرج في «أغنية البحار القديم» التي يحاكي فيها اللهجة الشعبية، وكذلك بعض أعمال الروائي والتر سكوت. بل إن هناك الرومانتيكية الأمريكية التي تعتبر إلى حد كبير فرعاً للرومانتيكية الأوروبية في أمور أساسية كثيرة منها توظيف الموروث الشعبي، كما أشار

---

(٢٢) انظر :

Andrew Welsh, *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics* (Princeton:Princton, UP, 1978) 8.

(٢٣) انظر التعليقة السابقة Welsh, 8

إلى ذلك بعض الدارسين.[٢٤] غير أن هذه الإضافات ستخرج بهذه الورقة عن حيزها المعقول، وتدخلها في تشعبات كثيرة ربما أمكن الاستغناء عن أكثرها طالما اتضحت المبادئ الأساسية والروافد الرئيسة التي تبلورت من خلالها علاقة الرومانتيكية الأوروبية بالموروث الشعبي.

---

(٢٤) إضافة إلى كتاب Bluestein (التعليقة رقم ٥) هناك المراجع التالية :

Constance Rourke, *The Roots of American Culture and Other Essays* (New York: Harcourt Brace & Co., 1942); Steven S. Jones, *Folklore and Literature in the United states: An Annotated Bibliography of Studies of Folklore in American Literature* (New York: Garland, 1984); Daniel R. Barnes, "Telling It Slant: Emily Dickinson and the Proverb," *Genre* 12 (1979): 219-41.

النموذج العبراني
في الأدب الأمريكي

لا أعتقد أننا اليوم بحاجة إلى تبرير معرفتنا بثقافة الغرب، فلم تعد هذه المعرفة أمراً محتوماً فقط، وإنما هي ضرورة نحتاج إليها، ضرورة لو لم تأتنا وتنتشر بيننا لوجب أن نسعى إليها ونمتلكها حق الامتلاك. ليس لأننا فقراء ثقافة متهالكون على نتاج الحضارات أينما وكيفما جاء ذلك النتاج، فلسنا كذلك طبعاً، وإنما لأسباب كثيرة تأتي في مقدمتها الحقيقة البدهية وهي أن تلاقح الحضارات وامتزاج الثقافات من سنن الحياة وأسباب العمران البشري. غير أن هناك إلى جانب هذا السبب البدهي سبب آخر أقرب وأكثر إلحاحاً تكون فيه المعرفة سلاحاً ودرعاً واقياً وأخذاً بزمام المبادرة من حيث هي انتقاء حضاري ورؤية. إننا بحاجة إلى جعل هذه المعرفة معينة لنا في هذه المواجهة، ولا أعتقد أن هذا سيتحقق إلاّ بأن نمضي نحن إلى ثقافة الغرب وتاريخه فندرسهما دراسة واعية مستبطنة تدخل العمق لتعرف كنهه وتدرك أبعاده.

إن ثمة فرقاً بين أن نعرف ثقافة الغرب لنستفيد منها وأن نعرف تلك الثقافة لندرك جوهرها ومنابع نشأتها والسياق الحضاري الذي آل بها إلى ما آلت إليه. وما أتحدث عنه هو هذه المعرفة بالجوهر. إن الغرب حين أقام مؤسسته الاستشراقية في القرن التاسع عشر لم يكن يهدف بالدرجة الأولى إلى الاستفادة مما لدى الشرقيين وإنما إلى الاحتواء المعرفي بالرغم من أن من الاهتمام الاستشراقي ما كان ذا هدف نبيل ومفيد لنا أيضاً. لكن ثنائية المعرفة والقوة التي درسها وأوضحها إدوارد سعيد في كتابه المعروف عن الاستشراق، هذه الثنائية كانت مقدمة طبيعية للسيطرة الاستعمارية والاستلاب الحضاري الذي لا نزال نعاني منه والذي كان أحد أسبابه الرئيسة ذلك الانكباب الاستشراقي على تاريخ الثقافة العربية الإسلامية وتمحيصها. إننا اليوم

بحاجة إلى دراسة الغرب للوقوف على خصائصه الثقافية وفهمها، على الأقل للخروج من حالة الاستلاب الحضاري التي ما نزال نُعاني منها.

إننا اليوم ندرس الثقافة الغربية للاستفادة منها أكثر مما ندرسها للتعرف عليها، التعرف على بنيتها ومكوناتها وتوجهاتها. وليس أدل على ابتعادنا عن هذا النوع من المعرفة من أن الوطن العربي بل الإسلامي كله، كما يُشير إدوارد سعيد في دراسته للاستشراق، ما يزال خلواً من أي معهد أو مركز دراسات يركز على الثقافة الغربية وتوجهات الغرب السياسية والاقتصادية والاجتماعية على حين تنتشر في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها عشرات المراكز التي لا هم لها سوى دراسة تاريخ الشرق الأوسط وكياناته المختلفة.

الموضوع الذي أتحدث فيه يدخل في صميم المعرفة التي أشرت إليها وليس ما أعرضه سوى محاولة بسيطة للنفاذ إلى إحدى المكونات الرئيسة لثقافة الغرب. والذي دفعني إلى هذا الحديث هو أنني لمست شيئًا من القصور في معرفة هذا المكون أو المرتكز الهام في تاريخ الغرب الثقافي لدي شخصيًا حين كنت أترجم قصة للكاتب الأرجنتيني بورخيس،(١) فتوقفت أمام كلمة صعبت علي ترجمتها، وهي كلمة «بايبل» التي تعني «الكتاب المقدس» لدى المسيحيين، ويضم بين دفتيه التوراة والإنجيل، وكل من فتحه سيلاحظ أن القسم الأول منه هو العهد القديم أو التوراة، بينما يتألف القسم الثاني من العهد الجديد أو الإنجيل. المشكلة التي واجهتني في ترجمة كلمة «بايبل» BIBLE إلى العربية تتلخص في أن القصة التي كنت أترجمها تشير بالصدفة إلى كتاب ديني آخر تسميه «الكتاب المقدس». حللت المشكلة طبعًا باستعمال الترجمة نفسها في كلتا الحالتين مع الإشارة إلى أن إحداهما تعني الكتاب المقدس لدى المسيحيين.

لكن ذلك الحل الإجرائي لم يحل المشكلة الثقافية لدي، فقد واجهت في تلك الكلمة، أي كلمة «بايبل»، قصوراً في إدراك ذلك التلاحم الجذري والعميق بين التوراة والإنجيل في الثقافة الأوروبية الأمريكية أو الثقافة الغربية المسيحية عمومًا. لقد تعودت مثل

---

(١) عنوان القصة المشار إليها هو «الكتاب الرملي» أو «كتاب الرمل» لخورخي لويس بورخيس، وكنت قد نشرت ترجمة لها في مجلة اليمامة، ع ٥٨٨ (٢٨ ربيع أول ١٤٠٠/١٥ فبراير ١٩٨٠).

كثيرين أن أتحدث عن هذين الكتابين منفصلين. ومع أن اليهود يؤكدون هذا الانفصال ويؤمنون به لأنهم يرفضون المسيحية أساساً، فإن المسيحيين منذ عهودهم الأولى يربطون الكتابين ربطاً عضوياً من منطلق أن الإنجيل بالنسبة لهم متمم للتوراة وأنه بدون الكتاب اليهودي المقدس لم يكن ليوجد شيء اسمه المسيحية.

إن التوراة جزء لا يتجزأ ولا ينفصل من الثقافة الغربية ولا يمكن أن يتصور أي مثقف غربي وجوده ثقافياً بدون التوراة مثلما أنه لا يتصور ثقافته بدون الإنجيل وأنا هنا أتكلم عن الثقافة وليس عن الإيمان والمعتقد، فالدين مكون رئيس وجوهري من مكونات الثقافة يتأثر به الناس حتى وإن لم يؤمنوا به. ولعل أكبر نموذج في التاريخ الحديث لهذا التجذر الثقافي المسيحي في التوراة هو نشوء كيان كالولايات المتحدة الامريكية، فأمريكا التي اكتشفها كرستوفر كولومبس في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي لم تلبث حتى أصبحت في مطلع القرن السابع عشر محط هجرات دينية عديدة من إنجلترا ثم من باقي الدول الأوروبية. ومن المعروف تاريخياً أن «المتطهرين» أو البيوريتان، وهم الجماعة الدينية التي افتتحت الهجرة إلى العالم الجديد، ذهبوا إلى القارة الجديدة حاملين معهم ليس إنجيلهم فقط، وإنما التوارة أيضاً التي أمدتهم بأحد أهم النماذج التي حاولوا تجسيدها في رحيلهم واستيطانهم. فبينما ذهب كولومبس للكشف والتوسع السياسي والاقتصادي، ذهب أولئك المتطهرون وفي أذهانهم إرث أسطوري رأوا أن الكشف الجغرافي لم يأت إلاّ ليحيله حقيقة ماثلة للعيان. الاضطهاد الديني الذي كان وراء رحيلهم عن إنجلترا والذي نتج عن تصادمهم مع المؤسسة الكنسية الإنجليزية التي رفضت مطالبهم بالعودة إلى بروتستانية متقشفة، ذلك الاضطهاد سرعان ما تحول في خيالهم إلى ملحمة مقدسة من ملاحم التيه والأسر التي تتوج في ختامها بالخلاص والنعيم فوق الأرض الموعودة. لقد رأى المتطهرون الأوائل، الذين يعرفون في التاريخ الأمريكي أيضاً بالآباء الحجاج، رأوا في رحيلهم إلى أمريكا وما عانوه قبل الذهاب وفى أثناءه وبعده استعادة حية لما عاشه من قبلهم العبرانيون الذين تروي التوراة تعرضهم للأسر وضياعهم وذلك كمعبر لهم إلى أرض كنعان وإقامة مملكة إسرائيل.

إن تمثل المتطهرين للنموذج العبراني ينبع في واقع الأمر من المنهج الرمزي

المسيحي في تفسير «البايبل» بعهديه القديم والجديد، وهذا المنهج أو ما يعرف بالتيبولوجيا هو ما قام علماء اللاهوت المسيحيون بناء عليه بتحويل أحداث التوراة إلى أحداث رمزية مرتبطة بالأحداث التي ورد ذكرها في العهد الجديد أو الإنجيل، فيكون مجيء نبي أو حدوث حدث ما في العهد القديم مؤشرًا زمنيًا متقدمًا أو نبوءة بمجيء شخص أو حدوث حدث ما في العهد الجديد. سقوط «آدم» مثلاً يصبح نبوءة بمجيء المسيح عليه السلام، لأن آدم ارتكب الإثم الذي لا مخلص له إلاّ المسيح وهكذا. هذا المنهج الرمزي التفسيري وما تراكم عليه من موروث جعله المتطهرون يشملهم أيضًا على نحو تصاعدي كوني فيصير ما يحدث لبني إسرائيل في التوراة مقدمة لما حدث ويحدث لأحفادهم أو ورثتهم من المتطهرين الأمريكيين، وتكون أرض الميعاد رمزًا توراتيًا يمتد عبر الزمن والمسافات التي تُشير لا إلى فلسطين أو كنعان فقط وإنما إلى أمريكا أيضًا. بل إن المتطهرين يرون أن أمريكا أحق باسم أرض الميعاد من غيرها، كما يقول جوناثان إدواردز الشاعر التطهري وأول الشعراء الأمريكيين الكبار في القرن الثامن عشر. فأوروبا وآسيا ـ كما يقول إدواردز ـ قد اشتركتا في سفك دم المسيح «لذا فقط حفظ الله شرف بناء المعبد العظيم للابنة التي لم تشترك في ذلك الإثم»(٢) ويقصد بها أمريكا. ويمتد التماثل بين التجربتين العبرانية والأمريكية المبكرة، في الثقافة الأمريكية، ليشمل أيضًا العهد الذي تتحدث عنه التوراة في سفر التكوين، «العهد بين الله وبني اسرائيل». فكما أن الله قد وعد إبراهيم أن ينجب له ذرية يحميها ويبارك فيها فإن نفس العهد، كما يقول إدواردز، يتجدد الآن بين الإله وبين الأمريكيين أو العبرانيين الجدد. يقول جون ونثروب الذي رأس إحدى الهجرات الكبيرة الأولى إلى إنجلترا

---

(٢) تستشهد به أورسولابرم في :

"Jonathan Edwards and Typology," *Early American Literature: A Collection of Critical Essays*, ed. Michael T. Gilmore, (Englewood Cliffs, N.J. : Practice- Hall, 1980) 72

يمكن الاطلاع هنا على مقالين شهيرين لإيميرسون هما «الدارس الأمريكي» و «الشاعر» إضافة إلى مقاله الأشهر «الطبيعة» ، وهذه ، باستثناء المقال الأخير، موجودة بالعربية في *مختارات من إيميرسون* ترجمة محمود محمد (القاهرة: مكتبة النهضة، منشورات جامعة الدول العربية، ١٩٥٥). وحول نظرة الأمريكيين إلى الشرق عمومًا يمكن الاطلاع على دراسة صدرت للدكتور فؤاد شعبان باللغة الإنجليزية عنوانها :

Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America (Durham, North Carolina : The Acorn Press, 1991).

الجديدة في عام ١٦٣٠: «... هكذا ترتسم العلاقة بين الله وبيننا؛ نحن داخلون في عهد معه لقاء هذا العمل. لقد اضطلعنا بمهمة، والرب أذن لنا أن نحدد بنودنا بأنفسنا... والآن إذا أحب الله أن يسمعنا ويأخذنا بسلام إلى المكان الذي نريده، فإنه يكون قد وفى بعهده وختم على رسالتنا، وسوف ينتظر منا أداء ملتزمًا للبنود التي يحتويها ذلك العهد.[٣] (تعالى الله عن ذلك).

كانت المحطة الأولى للمتطهرين بعد هجرتهم من إنجلترا هي منطقة «نيو إنجلندا» (أو إنجلترا الجديدة) والتي تضم اليوم ستًا من الولايات الأمريكية الواقعة في الركن الشمالي الشرقي. إلى هنا جاءوا، وهنا أقاموا مستعمراتهم التي استمرت حتى عهد الاستقلال الأمريكي في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر. تلك المنطقة هي التي تشكلت ضمن جغرافيتها الرؤى الأولى للمتطهرين التي تتضح في كتاباتهم الكثيرة والتي أصبحت بدورها نواة للأدب الأمريكي. وقد ظلت تلك المنطقة تلعب دورًا حاسمًا لفترات طويلة في التاريخ السياسي والثقافي الأمريكي. ففيها ظهر الكثير من كتاب أمريكا الكبار، مما كان له الأثر الطبيعي والمباشر في وصل كتابات المتطهرين الأولى وآرائهم بالأجيال التالية، وبنية الأدب الأمريكي والثقافة الأمريكية في نهاية الأمر. هذا مع أن العامل الجغرافي لم يكن سببًا جوهريًا بقدر ما كان ظرفًا مساعدًا على ذلك التواصل الثقافي الذي قام على أطر ثابتة أخرى لم تتأثر جذريًا بالمتغيرات التي مر بها التاريخ الأمريكي على كبر تلك المتغيرات وأهميتها. فارتباط أمريكا بأرض الميعاد وارتباط المتطهرين أو المستوطنين الجدد بالعبرانيين القدماء أو اليهود لم يتغير أساسًا على الرغم من أنه بدأ يُعبر عن نفسه بلغة جديدة.

الواقعية الحرفية التي آمن بها الأمريكيون الأوائل والتي نظروا من خلالها إلى العالم الجديد وإلى أنفسهم بدأت في القرن الثامن عشر تأخذ بُعدًا مجازيًا ذاتيًا حينًا في أعمال شاعر مثل جوناثان إدواردز أو ملحميًا أسطوريًا عند شاعر آخر اسمه تيموثي – دوايت الذي نشر في عام ١٧٨٥ملحمة مطولة عنوانها «فتح كنعان». يقول دوايت في الكتاب العاشر من تلك الملحمة :

---

(٣) انظر كتاب بيري ميلر المتطهرون الأمريكيون:

Perry Miller, *The American Puritans: Their Prose and Poetry* (Garden City: Anchor Books,1956) 82-83.

بعيداً على المحيط الأزرق تمتد رؤيتك..

حيث تمتزج البحار والسموات في اضطراب أزرق،

هناك توجد مملكة عظيمة أعدتها السماء

ملجأ أخيراً للإنسانية المعدمة المسحوقة.

بعيداً عن الممالك يوجد هذا العالم الإمبراطوري .

تمتد البحار بينها وبينه وتحتدم الأعاصير المخيفة

حتى تجيء السنوات المستديرة بالعصر المحتوم،

ويرفع موسى جديد الجناح الجريء

ويكتشف عبر بحار ملساء أجواء بكراً .

ويحيي سواحل كنعان الموعودة الجديدة.(٤)

الإطار التاريخي الذي كتب هذا النص من خلاله، وهو حرب الاستقلال الأمريكية، وكذلك النفس الرومانسي للغة، كلاهما مستجد على التجربة الأمريكية. غير أن الصورة الأساسية تظل نفس الصورة التي نجدها عند المتطهرين الأوائل وفي أسفار التوراة كسفر إشعيا مثلاً. فالأعاصير المخيفة التي يتحدث عنها الشاعر الأمريكي هي تكرار للتيه وعذابات الأسر التي مر بها اليهود في سيناء وبابل، أما موسى الجديد فهو «جورج واشنطن» قائد الاستقلال الأمريكي.

أما في كتابات المستوطنين الأوائل فقد اتسم التعبير عن هذه الأعاصير المخيفة بواقعية حرفية من خلال ما يسمى بـ «حكايات الأسر» التي شاعت في النصف الأول من القرن السابع عشر، وهي حكايات يرويها أبطال يقعون في أسر الهنود الحمر الذين يمثلون هنا البابليين أو الفراعنة. وفي هذا اختلاف واضح عن اللغة المجازية القائمة على الرمز الروحاني في نتاج شاعر مثل جوناثان إدواردز أو توماس دوايت، خاصة إدواردز الذي يعتبر كثير من الدارسين كتاباته مقدمة للاتجاه الأدبي الأمريكي الذي

---

(٤) أورسولابرم، الملاحظة رقم (٢) ص ٥٧.

ساد في منتصف القرن التاسع عشر عند من يسمون بـ «الاستعلائيين» مثل إيميرسون و ثورو و ويتمان، كما تقول الناقدة الأمريكية أورسولا برم.

في القرن التاسع عشر يضعف التأثير الديني المباشر نتيجة لطغيان العلمانية فيتحول التعبير عن التصورات الأولى لأرض كنعان الأمريكية الموعودة وإنسانها الجديد من الرموز الدينية المباشرة إلى التعبير بأساطير ورموز أخرى عن ذلك الإنسان وقد جاء أخيراً لينعم بالفردوس المفقود، الفردوس الذي أخذ يتحقق الآن على أرض أمريكا العذراء. إنه ما يُسمى بالحلم الأمريكي، تلك الأسطورة الضخمة التي ماتزال تشغل حيزاً كبيراً في التاريخ الأدبي والثقافي للولايات المتحدة، والتي يمتد التعبير عنها اليوم من الإعلان التجاري إلى الفيلم إلى الرواية.

ذلك الحلم يظل هو نفسه سواء وجد تعبيره من خلال النمط التوراتي المباشر كأرض كنعان أو من خلال مجموعة من القيم الجديدة: كالإنسان الجديد، والحضارة الجديدة، والقوة، والتفوق. يقول ساكفان بيركوفتش، الأستاذ بجامعة هارفارد وأحد أهم دراسي الأدب الأمريكي المعاصرين، إن أبرز ما يُحدد الخصوصية الأمريكية في الأعمال الكبرى للرومانتيكيين الأمريكيين هو توظيف أمريكا نفسها.(٥) أمريكا ليست تكويناً جغرافياً فحسب، وإنما هي ملتقى الجغرافيا بالنبوءة، وانصهار الأرض بالرسالة المتفردة. وهذا هو تماماً ما نجده لدى كاتب مهم مثل إيميرسون حين يتحدث عن أمريكا كأرض البدء التي تعمرها رؤية إنسانية جديدة ترفض الانقياد للأنماط الأوروبية الحديثة أو الكلاسيكية لتبتدع رؤاها الخاصة بها، والإنسان الأمريكي، الذي يحمل هذه الرؤية، سواء كان باحثاً أو شاعراً، إنما هو بالنسبة لإيميرسون نبي جديد أو موسى جديد كما يسميه دوايت في ملحمته المشار إليها سابقاً.

إن رؤية إيميرسون، كما يقول البعض، تقوم على فكرة متناقضة، فبكارة أمريكا

(٥) Sacvan Bercovitch, "The Image of America: From Hermeneutics to Symbolism," *Early American Literature* (التعليقة رقم ٢) P. 158

بالنسبة له لا تنفصل عن قدمها الموغل.[٦] وهذا ما يؤكده الكاتب الأمريكي حين يقول «أمريكا قصيدة في أعيننا» أي أنها شعر يجب أن يكتب. لكن الشعر في نظر إيميرسون قديم أيضاً، فهو يقول: «لقد كتب الشعر كله قبل الزمن وحالما نكون مهيئين على نحو يسمح لنا بالدخول إلى ذلك المكان حيث الهواء موسيقى، فإننا سنسمع تلك النغمات البدئية ونحاول كتابتها، لكننا نفقد كلمة أو مقطعًا شعريًا فنستبدله بشيء من صنعنا، وهكذا نخطىء في كتابة القصيدة».[٧] أي أن أمريكا مشروع شعري قديم متجدد، مشروع أزلي أبديّ غائر في الزمن، مشروع أسطوري، تماماً كما هي الرؤية الصهيونية لإسرائيل، التي يذكرنا بها الدكتور عبد الوهاب المسيري في دراسته للصهيونية، فإسرائيل بالنسبة للصهاينة مملكة قديمة تسكن المستقبل ويظل تحقيقها دائبًا وتوسعها مستمراً لأنها لا ترتبط بحدود الزمان والمكان.[٨]

الكاتب الأمريكي هنري ثورو، وهو عملاق آخر من عمالقة الأدب الأمريكي في القرن التاسع عشر ورومانسي استعلائي أيضاً مثل إيميرسون، يتحدث هو الآخر عن أمريكا برمزية تصل إلى حد يتماهى عنده الكاتب بعالمه الجديد. ففي مقال له عنوانه «مشي» تتجدد الرحلة الأمريكية من سقوط آدم إلى المعاناة البابلية لليهود إلى مجيء المسيح عليه السلام وحتى اكتشاف أمريكا، تتجسد كل هذه في «مشي». أي أن ثمة اختصاراً لتلك الرحلة التاريخية الاستعلائية. وهذا ما يحدث أيضاً في أفضل كتابات ثورو، وهي مذكراته المسماة والدن، المذكرات التي سجل فيها انطباعاته عن الطبيعة حين اختار العزلة في إحدى غابات منطقة «نيوانجلند». في عزلته تلك يتجرد ثورو ومعه أمريكا من كل أدران السقوط التي رآها من حوله ليعودا معًا إلى «براءة» الإنسان الأمريكي الحقيقي و «طهره».

إن الاتجاه الأدبي الفلسفي الذي يجمع كاتبين مثل إيميرسون وثورو مع كُتّاب

---

(٦) Joseph Riddle, "Reading America / American Reader," *MLN* 99-4 (September 1984) 903-27

(٧) *مختارات من إيميرسون* ص ص ٢٩٦، ٣٢٣ ، أما الترجمة في نص الورقة فهي لمؤلف هذا الكتاب.

(٨) *الأيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة* (الكويت: عالم المعرفة، ع ٦٠، ربيع الاول ١٤٠٣هـ-١٩٨٢م) القسم الأول، انظر الفصول الرابع والخامس والسادس.

وشعراء عاصروهم أو تلوهم هو اتجاه تفاؤلي عمومًا، اتجاه يؤكد إيجابية التجربة الأمريكية، ويقوم بالدرجة الأولى على التغني بأرض الميعاد وإنسانها الجديد. غير أن هذا الاتجاه لم يمنع أيّا من هؤلاء الكتاب من نقد تلك التجربة بالاحتجاج على قصورها أحيانًا عن بلوغ المثل العليا التي يفترض أنها قامت عليها. وهروب كُتاب من أمثال ثورو إلى الغابات هو هروب رومانسي احتجاجي على ذلك القصور، لكن هذا الاتجاه الانتقادي للتجربة الأمريكية ليس السمة الغالبة على كتابات هؤلاء ، وإنما هو السمة الغالبة في أعمال كُتاب آخرين معاصرين لهم، ينبغي أن نُشير إليهم أيضًا، من مثل القاصين هيرمان ملفل وناثانييل هوثورن، اللذين يذكراننا بأن النموذج العبراني في الأدب الأمريكي لم يكن دائمًا نوعًا من التغني المتفائل بجماليات التجربة الأمريكية وأحلامها.

في أعمال هذين الكاتبين نجد نغمة حزن متشائمة تعود إلى جذور الثقافة الأمريكية وتجربة العالم الجديد لتعلن أن الواقع الذي سارت عليه تلك الثقافة والأطر السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عبرت عن نفسها من خلالها لا تشير إلى أن أمريكا قد استطاعت أن تكون فعلاً أرض الميعاد التوراتية أو جنة الحلم الخضراء. فهوثورن يعود في روايته المشهورة *الحرف الوردي* وفي أعمال قصصية أخرى كثيرة إلى الماضي الأمريكي وبالذات إلى المتطهرين الأوائل ليتحدث عما اشتملت عليه تلك الحياة من تناقضات وخيبات ومآس محزنة. أما هيرمان ملفل فيوجه في رواية *موبي ديك* نقدًا أشد قسوة ومباشرة إلى التجربة الأمريكية من منطلق الحلم بعالم جديد تتحقق على فردوسه أحلام البشرية.

موبي ديك في هذه الرواية هو اسم حوت هائل يطارده قبطان أمريكي اسمه إيهاب (وإيهاب هو اسم أحد الملوك السيئي السمعة لبني إسرائيل ويرد ذكره في سفر الملوك في التوراة). ولايقل إيهاب هذا سوءًا عن نظيره اليهودي وإن تميزت شخصيته بأبعاد إسطورية وبطولية. فهو ذو شخصية طاغية ومهووسة يفرض بها سيطرته على مجموعة من البحارة المختلفي الأجناس. وتأتي مطاردة القبطان للحوت ومحاولته قتله انتقامًا من مواجهة سابقة لهما استطاع فيها الحوت أن يقطع إحدى ساقي القبطان. غير أنه سرعان ما يتضح أن المطاردة الجنونية هذه تحمل ضمن رموزها العديدة قصة بني

إسرائيل في تيههم. لكن «موسى» الأمريكي هنا أو إيهاب لا يقود شعبه إلى أرض الميعاد، وإنما إلى لجة الفناء حين تنتهي المطاردة بموت القبطان على يد الحوت وتحطم السفينة وموت جميع من فيها باستثناء راوي القصة الذي يحمل اسمًا لايخلو من دلالة في إطار التوراة، فهو إسماعيل (أو إشميل، كما يلفظ، والمعروف أن العرب في الموروث الديني والخيالي المسيحي هم «الإسماعيليين» أي أبناء إسماعيل). ويمكن الربط هنا بين الحوت وأرض الميعاد والقيم التي يحلم بها الراكضون نحوها، بل إن الرواية تخلق هذا الربط صراحة: ففي أحد الفصول نجد مقارنة بين الحوت من ناحية والديمقراطية وحرية الإنسان والعدالة التي يتحدث عنها الأمريكيون من ناحية أخرى، ومن المقارنة يبرز أن القيم المشار إليها ظلت في التجربة الأمريكية قيمًا زئبقية قد تؤدي مواجهتها إلى فناء يشبه فناء إيهاب وسفينته.

في حوالى منتصف القرن التاسع عشر جاء ملفل في زيارة شخصية إلى فلسطين، أو الأراضي المقدسة، كما يشار إليها أحيانًا في الغرب، وذلك على أمل أن يخفف التجوال بين المنابع الأولى للتيارات الروحانية في الحضارة الغربية، وأمريكا بالذات، من تلك الرؤية الكئيبة القلقة الممتزجة بغير قليل من الشك. لكن الكاتب الأمريكي لم يفد شيئًا من زيارته تلك التي سجل انطباعاته عنها في مذكرات قصيرة وفي قصيدة شعرية مطولة بطلها شاب اسمه «كلارل» تحمل القصيدة اسمه ويحمل هو نفس المعاناة التي عايشها مؤلفه.

ومثل ملفل جاء إلى فلسطين كُتّاب أمريكيون آخرون منهم مارك توين الذي سجل انطباعاته عن الزيارة في كتاب عنوانه *الأبرياء في الخارج* تمتزج فيه السيرة الذاتية بالخيال في إطار كوميدي لاذع السخرية. نشر هذا الكتاب في عام ١٨٦٩ وكان له دوي هائل في الولايات المتحدة نتيجة لموقف توين الساخر من رفاقه الأمريكيين وتدينهم الساذج والمنافق. وفي الوقت نفسه، فإن عنوانًا كـ «الأبرياء في الخارج» يحمل بحد ذاته نقدًا ساخرًا لتصور الأمريكيين أنفسهم شعبًا ولد لتوه ولما يزل بريئًا طاهرًا. فمن قراءة الكتاب يتضح أن هذا الشعب الذي يمثله أولئك الحجاج إلى الأراضي المقدسة ليس بعيدًا عن البراءة فقط، وإنما يحمل الكثير من نوازع الفساد والتدمير.

هذا النقد العنيف يشنه مارك توين في أعمال روائية أخرى أشهرها الروايتان

التوأم توم سوير وهكلبري فن. وفي هذه الأخيرة، وهي الرواية الأهم والأفضل بين أعماله كلها، يتضح لنا الوجه الكالح للتركيبة الاجتماعية الأمريكية بكل ما فيها من كبت للحرية الفردية وخداع وجشع، وكل ما فيها من تناقض مع أسطورة «آدم الجديد» و «شعب الله المختار» و «العالم البكر». الإنسان الأكثر براءة وطيبة في هذه الرواية هو هكلبري فن بطل الرواية، وهو صبي يمارس عليه شتى أنواع الاستغلال والسيطرة ومن مختلف المحيطين به باستثناء العبد الهارب جم الذي يظل رفيقه في معظم فصول الرواية كشاهد آخر على أحد الجوانب غيرالمضيئة في تاريخ أرض الميعاد، وهو جانب العبودية.

إن النقد الذي يوجهه مارك توين في كثير من أعماله للثقافة والمجتمع الأمريكي لا يخاطب الجذور التوراتية أو الإنجيلية لتلك الثقافة والمجتمع بشكل صريح كما نجد عند ملفل أو هوثورن، ولكنه نقد يتجه إلى مجموعة القيم الوهمية المستمدة من تلك الجذور، القيم التي بنى عليها الأمريكيون مؤسساتهم الاجتماعية والثقافية والسياسية وانطلقوا منها في توجهاتهم. وهذه القيم اتضح لتوين أنها تتناقض مع الواقع الإنساني الأمريكي سواء على مستوى الفرد أو المجتمع.

في أدب القرن العشرين الذي يُشكل أدب مارك توين جسراً إليه يستمر الاتجاهان الرئيسان اللذان سبقت الإشارة إليهما، وهما الاتجاه التفاؤلي المؤكد على الإمكانات الكامنة الرائعة للعالم الجديد، والاتجاه الانتقادي الأقرب إلى التشاؤم. فشاعران مثل هارت كرين و والاس ستيفنز، وهما من كبار الشعراء الأمريكيين في العصر الحديث، يسيران في الاتجاه التفاؤلي بشكل عام، بينما نجد روائيًا مثل همنغواى وشاعراً مثل وليم كارلوس وليامز في الاتجاه المضاد. يقول همنغواي في كتابه *تلال أفريقيا الخضراء* الذي نشر في عام ١٩٣٥ : «ذهب شعبنا إلى أمريكا لأنها المكان الذي يذهب إليه الناس حينئذٍ. كانت أمريكا وطنًا طيبًا ونحن جعلنا منها فوضى دموية. إنني ذاهب الآن إلى مكان آخر مثلما أنه كان لنا دائمًا الحق في الذهاب إلى مكان آخر. وكما كنا دائمًا نذهب فليأت الآخرون إلى أمريكا، أولئك الذين لا يدركون أنهم جاءوا متأخرين. لقد جئنا إليها كأفضل ما تكون وحاربنا من أجلها عندما كانت تستحق أن يُحارب من أجلها. وأود الآن أن أذهب إلى مكان آخر. لقد كنا نذهب دائمًا في الأيام الخالية،

وكـان هناك دائمًـا أمـاكن يمكن الذهـاب إليـهـا».[٩] المكان الآخـر الذي ذهـب إليـه هـيمنغـواي لم يقـتـصـر علـى أفـريقـيـا، بـل كـان بـالدرجـة الأولى أوروبـا حـيـث ذهـب مـع مجموعة من الكتاب الذين ظهروا ما بين الحربين العالميتين وأسمتهم الكاتبة الأمريكية غيـرترود شـتـايـن «الجيل الضـائع». إن عكس همنغـواي لاتجاه الرحلة التي قام بـها المتطهرون الأوائل هو إحدى الشـهادات الحديثة على وجود الحلم الأمريكي وموته في الوقت نفسـه، ذلك الموت الذي بدا الروائي الأمـريكي وكـأنه يعلنه بشكل حاد حين أطلق النار على نفسه في عام ١٩٦١.

(٩) *Green Hills of Africa* (New York: Scribner's, 1935).

استشراق الحكاية:
ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية

في عام ١٩٩١ نشر الروائي الأمريكي جون بارث - وهو أحد أبرز الروائيين الأمريكيين المعاصرين - رواية عنوانها *الإبحار الأخيرة لشخص ما البحار*.(١) ولن يحتاج القارىء للمضي إلى أبعد من صفحة المحتويات ليتبين المرجعية الدلالية للعنوان وللنسيج الروائي نفسه: فشهرزاد والسندباد وهارون الرشيد وبغداد كلهم هنا يعلنون عن *ألف ليلة وليلة* كحضور أساسي في عمل روائي طالع للتو من خضم الحياة الثقافية الأمريكية. ومع أن ردود الفعل النقدية لهذه الرواية لم تتبلور بعد، فإن من المستبعد أن يكون الحضور الأساسي لـ *ألف ليلة وليلة* فيها مثار دهشة بحد ذاته لنقاد بارث ومتابعيه في الولايات المتحدة وخارجها. يعود السبب الأول في ذلك إلى مألوفية تلك القصص الشرقية في أعمال ذلك الكاتب ومنذ فترة مبكرة كمصدر رئيس لتقنية القص وفلسفته. يضاف إلى ذلك السبب الأقدم وهو شيوع استعمال *ألف ليلة* أو الليالي العربية – كما تسمى أحياناً - في الآداب الغربية عموماً منذ أن احتضنتها أوروبا في مطلع القرن الثامن عشر وتعهدتها بالرعاية والانتشار.

في مقدمة طبعة أمريكية جديدة اختيرت من ترجمة وليم لين لـ *ألف ليلة وليلة* (١٨٣٩) عنوانها «أفضل المختارات من أسمار الليالي العربية» نجد تعبيراً عن الاستغراب من أن هذا العمل لم يكن محل تقدير كبير في موطنه الأصلي: «فقد اعتاد المثقفون العرب أن ينظروا باحتقار للكتابات القصصية؛ ومع أن الحكايات تمثل تراثهم الشفوي، فإن قراءتها ظلت تعتبر مضيعة للوقت». ثم تشير كاتبة المقدمة إلى أن «بقية العالم لم تكن لديه لحسن الحظ هذه النظرة إلى الليالي العربية». ويتضح أن المقصود

---

(١) John Barth: *The Last Voyage of Somebody the Sailor* (New York: Doubleday, 1991).
الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة.

ببقية العالم هو الغرب إذ إن الأمثلة تترى على الولع الغربي بشهرزاد وحكاياتها في الفنون والآداب الغربية من مقطوعة شهرزاد الموسيقية لرمسكي كورساكوف إلى قصيدة تينيسون «ذكريات الليالي العربية»، إلى رواية جون بارث القصيرة «دنيا زادياد» وهي أنموذج حديث للحكاية الإطارية ترويها أخت شهرزاد الصغرى.(٢) إن احتفاء الغرب بـ *ألف ليلة وليلة* يتجاوز بالفعل احتفاء العرب أو غيرهم من الشرقيين بها. وقد شهدت القرون الثلاثة التي نعيش نهايتها امتلاء الثقافة الغربية بالترجمات والمختارات وأنماط المحاكاة والتضمين والتمثيل وعبارات الإعجاب التى لا حدود لها. وكان من أبرز نتائج هذا كله ولادة ما عرف بـ «الحكاية الشرقية»، أو الحكاية ذات الطابع الشرقي الوهمي Pseudo-Oriental tale، أو ما يمكن أن نسميه بدقة أكبر «الحكاية الاستشراقية» التي بدأت تتنامى مع ترجمة الفرنسي جالان لـ *ألف ليلة وليلة* في مطلع القرن الثامن عشر وكان من نماذجها ما كتبه وليم بيكفورد ولورد بايرن وسذي وتوم مور وتيوفيل جوتييه وإدغار آلن بو وغيرهم كثير على امتداد خارطة الآداب الغربية في القرون الثلاثة الأخيرة.(٣) غير أن الوقوف على حقيقة هذه الحياة الضخمة التي لم تزل ألف ليلة تنعم بها في الغرب لا يمنع الوقوف على حقيقة أخرى هي أن تلك القصص العربية – الشرقية لم تقم فقط بدور الملهم أو «الحافز الأهم»، حسب تعبير د. سهير القلماوي، «لعناية الغرب بالشرق عناية تتعدى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية».(٤) صحيح أن *ألف ليلة* قدمت الشرق العربي من منظور ثري بالخيال والإبداع القصصي، ولكن توظيفاتها المختلفة في الغرب لم تكن دائمًا خلوًا من سوء

---

(٢) *Best Selections from the Arabian Nights Entertainments,* ed. E.S. Poole, (New York: Hart Publishing Co., 1976) IX.

(٣) Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century* (New York: 1908).

ولعل من الطريف واللافت للنظر في هذا السياق أن يتزامن مع كتابة هذه الورقة (١٩٩١) ظهور فيلم من الرسوم المتحركة بعنوان «علاء الدين» من إنتاج شركة "والت دزني" الأمريكية التي حققت أفلامها السابقة من هذا النوع شعبية هائلة. ولا شك أن اختيار هذه الشركة لحكاية علاء الدين دليل واضح على مدى شعبية مثل هذه الحكايات في الغرب وتجذرها في الموروث الشعبي الغربي (انظر مجلة تايم الأمريكية، من ٩ نوفمبر ١٩٩٢، عدد ٤٥).

(٤) سهير القلماوي، *ألف ليلة وليلة* (القاهرة : دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٧٦) ص ٦٤.

الفهم أو سوء التناول. فإلى جانب تحولها إلى مصدر للإعجاز القصصي الخليق بالمحاكاة اشتبكت *ألف ليلة* في الذهن الغربي(٥) اشتباكًا نصوصيًا بمكان ولادتها على نحو تماهى من خلاله الشرق العربي وغير العربي مع مضمون الحكايات الغرائبي غالبًا. أو بتعبير آخر ، أصبحت *ألف ليلة وليلة* بعفاريتها وسحرها وإباحيتها مفتاحًا رئيسًا لمعرفة الشرق في الذهن الغربي. وإذا كان في تلك القصص ما يصف فعلاً جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية في الشرق في أثناء الفترات التي دونت بها، فإن ذلك لا يرقى أبدًا إلى مستوى التعميم والمطابقة التي تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين في توظيفاتهم المختلفة.

وثمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول يتجلى في أن توظيف *ألف ليلة* يعكس أحيانًا موقفًا من الموروث الشرقي يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث، أي أن سوء الفهم والتناول ينطوي، أحيانًا، على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما هي ناتجة عن إهمال ناتج بدوره عن موقف ثقافي متعال إن لم يتعمد الإساءة فإنه لا يخشى حدوثها. وسيرد في هذه الورقة عدد من الأمثلة أحسبه كافيًا لإيضاح ما أشير إليه من سوء الفهم والتناول بجانبيه المشار إليهما، مثلما سترد أمثلة من التوظيف الفني البحت لـ *ألف ليلة وليلة* بما تثيره من تقنيات وإشكاليات قصصية. لكننا سنلاحظ أن التفريق بين هذه الجوانب التوظيفية لايحدث في الأعمال القصصية نفسها، بل سنجد الجوانب متداخلة يفضي بعضها إلى بعض على نحو يجعل الفصل بينها عملاً تحليليًا مجردًا ليس أكثر.

---

(٥) القلماوي، *ألف ليلة وليلة*. "فأصبح الشرق عند كثير من هؤلاء القراء الغربيين يساوي ألف ليلة وليلة"، ص ٨٦. ويشير د. فؤاد شعبان إلى ما يشبه ذلك في الموقف الأمريكي في القرن التاسع عشر. " كان لقراء الليالي العربية وما شابهها تأثير مسبق على الرحالة الأمريكي حتى قبل سفره إلى الشرق، ومن المؤكد أنها شكلت موقفه إزاء ما هو شرقي ":

Fuad Sha'ban, *Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America* (Durham, North Carolina: The Acorn Press, 1991).

انظر أيضًا رنا قباني :

Europe's Myths of Orient (London: Panadora Press, 1986),p. 29:

"أدى سحر ألف ليلة وليلة إلى جعل الأوربيين يخلطون بين الشرق الحقيقي وشرق الحكايات" ؛ وإدوارد سعيد، *الاستشراق : المعرفة . السلطة . الإنشاء*، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت: مؤسسة الابحاث العربية، ط ٢ ، ١٩٨٤) ص ١٩.

وإن كان من إضافة لهذا المدخل التاريخي النظري السريع فهي أن هذه الورقة تنطلق من قناعة نقدية فلسفية تتلخص في أن الأدب خطاب إبداعي ثقافي بالمفهوم الذي طرحه ميشيل فوكو وأضاف إليه إدوارد سعيد؛ أي أن العملية الإبداعية خاضعة إلى حد ما لمقتضيات حركة الثقافة ككل ولراهنية التصورات والاحتياجات السياسية والاجتماعية وما يتصل بها.(٦) وإن سلمنا باستقلالية العمل الأدبي، فإنما نسلم باستقلالية نسبية ومحدودة بمقتضى اضطراره للدخول باستمرار في علاقة شد وجذب مع قوى الثقافة والمجتمع المحيط، وهو بالتالي أبعد ما يكون عن التصور الشكلاني الرومانسي للأدب كإبداع خالص أو متجاوز. وستأتي النماذج المتأملة هنا من القصة الأوروبية والأمريكية خاصة في تماسها وتداخلها مع الموروث الشرقي المتمثل بالدرجة الأولى بـ *ألف ليلة* لتؤكد ما أذهب إليه. فسيتضح أننا في الأعمال المطروحة إزاء خطاب غربي استشراقي له قواعده وسماته الممتدة على مساحات ضخمة زمانيًا ومكانيًا من الآداب الغربية. وما تناقشه هذه الورقة ليس سوى جزئية من هذا الخطاب العريض الممتد إلى الأدب اليوناني القديم، والذي دخل الأدب الأمريكي منذ بدايات تكوينه متلبسًا بخصوصية ذلك الأدب دون أن تنقطع صلته بأصوله الأوروبية. ولو لخصت سمات الخطاب المشار إليه فسأقول إنها تتضمن اصطناع كيان جغرافي وثقافي وإنساني اسمه الشرق يمثل في الأعمال الأدبية بوصفه نقيضًا أو ظلاً للغرب يمكن التغزل به أو الإساءة إليه، لكن دون تماه فيه. فالمسافة قائمة دائمًا بين الشرق والغرب سواء تمثل الشرق بشخصية مكروهة غالبًا لدى الغربيين أو باعثة على الحيرة وبعض الإعجاب في النادر كشخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أو بشخصية فاتنة دائمًا كشهرزاد.

لقد قمت في مشروع سابق بدراسة تشكلات هذا الخطاب في الأدب الإنجلو-

---

(٦) انظر إدوارد سعيد ، *الاستشراق* (الملاحظة السابقة) ؛ وميشيل فوكو ، *الكلمات والأشياء*، ترجمة مطاع صفدي وآخرون (بيروت: مركز الإنماء العربي، مشروع مطاع صفدي للينابيع IV، ١٩٨٩-١٩٩٠.) وكذلك :

(New York: Harper & Row, *The Archeology of Knowledge,* trans. A.M. Sheidan Smith 1972).

أمريكي في القرن التاسع عشر متتبعًا نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى الأوروبية.(٧) وأحسب أنني في هذه الورقة أقف على نماذج أخرى في الأدب الأمريكي مرتبطة في مجملها بالسياق العام للاستشراق الأدبي الأوروبي وتحفر في الوقت نفسه مجراها المميز ضمن سياقها الخاص في التكوين الأمريكي على المستويات الثقافية والسياسية والأدبية. يقول د. فؤاد شعبان في دراسة لـ جذور الاستشراق في أمريكا إن رؤية الأمريكيين لأنفسهم منذ وقت مبكر كشعب مختار وأمريكا كأرض الميعاد شكلت أساس الاستشراق الأمريكي الذي استمد بناءه الكلي من الوعي الأمريكي بالشرق وشعوبه وثقافته. فقد أطلع الأمريكيون على الكثير من جوانب التراث الإسلامي، وتأثرت مواقفهم بذلك التراث وبـ الشعبية الواسعة لـ *الليالي العربية* وما ظهر من أعمال تحاكيها. ثم يضيف :

> انطلاقًا من طبيعة هذه العوامل المؤثرة في التعليم والنمو الثقافي الأمريكي، فإن الأمريكيين عندما سافروا إلى الشرق كانوا في معظم الحالات يسعون إلى تحقيق رؤيا صهيون أو حلم بغداد(٨).

في الجانب الأكبر من النماذج القصصية التي تناقشها هذه الدراسة رؤى يمتزج فيها حلم بغداد برؤيا صهيون، وقد اتخذت هذه الرؤيا أبعادًا أكثر دنيوية تتحول بمقتضاها أرض الميعاد في رؤية الأمريكيين الأوائل إلى أرض التفوق الحضاري والخلافة البشرية التي تخول الكاتب الأمريكي نوعًا من التعامل الحر والفوقي مع الشرق وموروثات العالم غير الأمريكي.(٩) ولكن إذا كان ذلك التعامل قد جاء محكومًا إلى حد كبير بشروط الخطاب الاستشراقي، فإن ذلك لم يعنِ خلوه من القيم الخيالية

---

(٧) Saad A. Al-Bazei, "Literary Orientalism in 19th Century Anglo American Literature: Its Formation and Continuity" diss. , Purdue University, 1983.

(٨) *Islam and Arabs in Early American Thought*, p. X.

وانظر أيضًا: الدراسة التي تحمل عنوان «النموذج العبراني في الأدب الأمريكي» في هذا الكتاب.

(٩) *The Short Fiction of Edgar Allan Poe . An Annotated Edition* by Stuart and Susan Levine (Indianapolis : The Books-Merrill Co., 1976) 504-512 الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة.

والإبداعية أو حتى من الإعجاب بالشرق وثقافته الموروثة. ذلك أن خطاباً كالاستشراق الأدبي لا يتضمن بالضرورة نوعاً من العداء أو تدنياً في مستوى التعامل من الناحية الجمالية، وإنما هو انقياد طبيعي لمعطيات الثقافة والظروف المحيطة شأنه في ذلك شأن ما قد يحدث لأي خطاب في أية ثقافة أخرى.

أما النماذج القصصية المدروسة هنا فسيلاحظ أنها تختصر التاريخ الأدبي الأمريكي على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين. على أن ذلك لم يكن المعيار الوحيد أو الأهم لاختيار النماذج، فلربما فاقه في الأهمية كون الأعمال المختارة لكُتاب مهمين داخل الأدب الأمريكي وخارجه. إدغار ألن بو، ومارك توين، وثيودور درايزر، وجون بارث بعض من أعلام الأدب في الولايات المتحدة، وتوظيفهم لـ *ألف ليلة وليلة* يكتسب الكثير من أهميته ودلالاته من هذه الناحية. فإذا أضيفت إلى ذلك المواقع التاريخية لكل كاتب، اكتسبت التوظيفات مدلولات أكثر عمقاً. وتوضيح هذه الجوانب ضروري في هذا المدخل السريع للموضوع لما قد يستشعر من هامشية في بعض النماذج قياساً إلى بعضها الآخر، أو قياساً إلى أعمال أخرى أكثر شهرة للكاتب نفسه.

-١-

القصة التي نشرها إدغار ألن بو في عام ١٨٤٥ بعنوان «حكاية شهرزاد الثانية بعد الألف» توضح الكثير مما أشير إليه.(١٠) فهي من ناحية حكاية استشراقية تتمثل الحكاية الشرقية كما مثلتها *ألف ليلة وليلة* بما تتضمنه من تقنيات وفلسفة قصية، وهي من ناحية أخرى نموذج للخطاب الاستشراقي في كيفية تعامله مع الشرق ككيان إنساني وجغرافي وكموروث. المشكلة التي يواجهها المحلل لمثل هذا النص هي طابعه الفكاهي الساخر الذي يمكنه من سحب البساط من تحت أية محاولة للتحليل الجاد.

---

(١٠) «ولكن الملك وقد قرص بما فيه الكفاية توقف عن الشخير، وأخيراً قال هم! ثم هووا وبعد أن فهمت الملكة أن هذه الكلمات (العربية دون شك) تعني أنه انتبه...» (ص٥٠٦).

لكن التغلب على هذه الصعوبة قد يتم على عدة محاور منها الطابع الفكاهي نفسه. فسيتضح أن فكاهية القصة متصلة بخاصية الاستخفاف التي سبقت الإشارة إليها كسمة من سمات الخطاب الاستشراقي. فلإحداث الأثر المضحك لا يجد الكاتب حرجاً من التصرف بحرية بما يعرفه من الموروث الشرقي متكئًا على التصورات الغربية عنه، ومتسقًا في ذلك مع مجريات الخطاب وآلياته.

الموروث الشرقي المشار إليه هنا لا يقتصر على *ألف ليلة وليلة*، وإنما يتضمن أيضاً القرآن الكريم واللغة العربية. من *ألف ليلة* يستمد الكاتب الأمريكي رحلات السندباد لينسج على منوالها رحلة أخيرة إلى القرن التاسع عشر يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهريار تصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام. وتأتي اللغة العربية في ردود فعل شهريار التعجبية إزاء ما يسمع، وهي في الغالب عبارة عن همهمات لا معنى لها، لكن بو يعلق – للفكاهة كما هو واضح – قائلاً إنها كانت عربية دون شك مستبقًا بذلك ما نسمع حاليًا في بعض الأفلام السينمائية الأمريكية خاصة حين تنطلق الشخوص العربية تهمهم كلاماً لا معنى له ويقدم بوصفه عربياً(١١).

أما القرآن الكريم فيستشهد به بو في منعطف أساسي من حكايته، لأنه يتصل مباشرة بالعبارة التي تتصدر الحكاية على نحو يوحي بأن النسيج القصصي جاء ليثبت مصداقيتها. والعبارة هي «الحقيقة أغرب من الخيال» التي يتضح تدريجيًا أنها تصف رد فعل شهريار نحو ما يسمع (وليس رد فعل قراء بو ممن يألفون المخترعات والمكتشفات الموصوفة). غير أن شهريار الذي لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقرة بزرقة السماء ولها ما لا يقل عن أربعمائة قرن. ويوثق بو اقتباسه في الهامش مشيراً إلى أنه من «قرآن سيل»، أي من ترجمة جورج سيل لمعاني القرآن التي ظهرت لأول مرة في

(١١) في تعليقاته على النص يشير محرر كتاب *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, 540 إلى عدم وجود اقتباس بو في ترجمة سيل.

عام ١٧٣٤ في إنجلترا. واللافت للنظر هنا ليس الخطأ في الاقتباس فحسب، وإنما رد فعل شهريار تجاه ما يسمع عنه من كشوفات علمية (ص ٥١٠). (١٢)

فيما يتعلق بالاقتباس لا شك أن من الطبيعي أن لا يطالب عمل أدبي بالدقة أو حتى بالصحة في إيراد المعلومات أو نسبتها. لكن هذه البدهية لا تنطبق على النص الذي أمامنا، لسبب بسيط هو سعي مؤلفه إلى التوثيق وتوخيه الدقة في المعلومات الكثيرة المدونة في هوامشه تعليقًا على ما يراه السندباد في رحلته مما يخلق مفارقة طريفة بين علمية الهامش وهزلية النص:

وحين مضينا في رحلتنا وجدنا منطقة

تنمو فيها الخضروات ليس في التربة،

وإنما في الهواء وكانت هناك أنواع أخرى

تنمو من مادة خضروات أخرى (ص٥٠٩).(١٣)

ويأتي التعليق في الهامش ليذكر أولاً الاسم العلمي اللاتيني للنبتة الأولى «ايبديتيرون فلو ايريس، من عائلة أوركيديو»، ثم يشرح كيف تنمو تلك النبتة وسطح جذورها متصل بنبتة أخرى، إلى غير ذلك من أمثلة كثيرة لا يتسع المجال لذكر المزيد منها. ومن الطريف هنا أن معظم المعلومات المدونة في هوامش «الحكاية الثانية بعد الألف» مستقاة من كتاب نشر في عام ١٨٤٢ بعنوان «سلسلة من المحاضرات لرجل يدعى الدكتور لاردنر». وتكمن الطرافة في أن بو كان قد هجا الرجل الذي كان يتكسب بالمحاضرات الشعبية حول المكتشفات العلمية، ولكن الكاتب الأمريكي لم يتردد

---

(١٢) يلفت نظرنا أولاً أن بو لم يعتد إلحاق حكاياته بهوامش توثيقية، وثانيًا أنه في حكاية هجائية بعنوان «كيف تكتب مقالاً لمجلة بلاكوود» يسخر من أولئك الذين يدعون المعرفة بلغات أخرى، كالصينية ، بمجرد الاستشهاد بعناوين مثيرة من آدابها. يقول إنه بالإشارة إلى «الرواية الصينية المبجلة جوكي أولي سوف تظهر معرفة وثيقة باللغة والأدب الصيني ، وبهذه الطريقة يمكن المضي دون (معرفة) بالعربية، أو السنسكريتية ، أو لغة الشيكاساو».

The Short Fiction of Edgar Allan Poe, 361.

(١٣) *The Caleph Vathek*, ed. Roger Lonsdale (London:Oxford UP. 1970) , P.8.

ولمزيد من المعلومات حول اهتمام بيكفورد بالاستشراق انظر:

William J. Germmett, *William Beckford* (Boston: Twayne Publishers, 1977).

في استقاء معظم ملاحظاته الأربع والثلاثين من كتاب لاردنر حين أراد أن ينشر حكاية تقوم على وصف عجائب العصر من النوع الذي عرفه قراء المجلات الشعبية في ذلك العصر (ص ٥٠٢) . «ومع أن شهرزاد تدفع حياتها ثمنًا للحكاية، فإن كل ما في الحكاية للمتعة، ومن الواضح أن بو مهتم بتجميع غرائب العلم بقدر ما هو فخور بالإنجازات الميكانيكية لعصره مثله مثل أي مشجع للتقدم» (ص ٥٠٢) .

لإبراز تقدم العصر وغرابة العلم وأنه يكون أحيانًا أشد غرابة من الخيال، احتاج الكاتب الأمريكي إلى إطار قصصي تخرج منه شخصية غارقة في تكوينها الثقافي المغاير كشخصية شهريار الشرقي المسلم الذي يعرف القرآن. وحين تظهر هذه الشخصية عاجزة عن استيعاب منجزات العصر ومنسجمة فقط مع أفقها الخرافي المثير للمفارقة والضحك، فإنه لا يهم بو بعد ذلك ما إذا كان القرآن هو فعلاً مصدر الخرافة أم لا. فمن الذي سيسعى بين قراء بو إلى التأكد من صحة هذا المرجع بالذات؟ ولعل بعض أولئك القراء، إضافة إلى رواسب قديمة من الجهل وسوء الفهم والكراهية إزاء المسلمين، قد اطلعوا مثله على رواية الكاتب الإنجليزي وليم بيكفورد *فاثك* (أو الواثق) التي نشرت بوصفها «حكاية عربية» عام في ١٧٨٦، والتي تحكي قصة عن الخليفة العباسي الواثق بالله وسعيه الجنوني لامتلاك القوة والخلود، في إطار غرائبي مألوف في القصص القوطي Gothic. فسيجد أولئك القراء في قصة بيكفورد مفارقة بين موقف أم الواثق نحو العلوم التي تعلمتها من بلادها اليونان فجلبتها معها والموقف الإسلامي إزاء تلك العلوم «التي يكرهها المسلمون الطيبون كراهية شديدة».(١)

إذا ساعد هذا المثال من قصة سابقة على تفسير رد فعل شهريار نحو المكتشفات العلمية، فإن مثالاً آخر سيساعد على فهم موقف الكاتب الأمريكي نفسه إزاء ما بين يديه من موروث شرقي. ففي قصيدة مطولة للشاعر والقاص الإنجليزي الرومانتيكي توم مور عنوانها *عشق الملائكة* (١٨٢٢) نجد وصفًا للكيفية التي وقع بها ثلاثة من

---

(١) *The Letters of Thomas Moore,* ed. Wilfrid S. Dowden (Oxford : The Clarendon Press, 1964), I,512.

وأنظر:

Wallace Cable Brown,"Thomas Moore and the English Interest in the East" *Studies in Philosophy,* 34, (1937), pp. 576-88.

الملائكة في العشق بعد سقوطهم من السماء وذلك على النمط الشعبي لحكاية هاروت وماروت. فحين هوجم مور لتصويره الملائكة تصويراً غير لائق سارع إلى تحويلهم من ملائكة مسيحيين إلى ملائكة مسلمين.(١٥) والمعروف أن مور كان من الكتاب الذين تأثر بهم بو في مطلع حياته الإبداعية.(١٦)

في قصيدة «إسرافيل» التي توضح مدى اهتمام بو بالموروث الإسلامي خاصة القرآن الكريم، نجد استشهاداً آخر بالقرآن استقاه بو مرة أخرى من ترجمة سيل، ولكن بشكل خاطىء.(١٧) ففي مقدمة سيل لترجمته ترد إشارة إلى أن الملك إسرافيل أجمل المخلوقات صوتًا، لكن بو بدلاً من نسبة الإشارة إلى سيل ينسبها إلى القرآن، بل وأكثر من ذلك يضيف إليها وصفًا رومانتيكيًا يجعل من شرايين قلب إسرافيل عوداً. والواضح في كل هذه الأمثلة أن الكاتب الأمريكي لا يرى فرقًا بين الأساطير والخرافات الشعبية الشرقية ونص مقدس كالقرآن. أما الأسباب وراء ذلك فعديدة دون شك، ومنها الحرية النسبية التي وجدها ووجدها غيره في تناول الموروث الشرقي الإسلامي، بشكل يتعذر عادة في تناول الموروث الغربي المسيحي. ومما يؤكد هذه الحرية النسبية ما أشار إليه توماس كارلايل في عام ١٨٤١ أي قبل صدور حكاية بو بأربعة أعوام فقط، في معرض تبريره لاختيار محمد صلى الله عليه وسلم ليكون أنموذجًا للبطل كنبي: «لقد اخترنا محمداً ليس لأنه أرفع الأنبياء شأناً، ولكن لأنه الذي نجد حرية أكبر عند التحدث عنه»(١٨). وفي هذا الكلام تبيان لإحدى القواعد الأساسية للخطاب

---

(١٥) Burton Pollin, "Poe and Thomas Moore," *Emerson Soceity Quarterly*, 63 (June 1972): 166-73.

(١٦) يمكن اعتبار بو أحد أبرز كاتبين أمريكيين اهتماما بالموروث العربي الإسلامي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، الآخر هو واشنطن إرفنج. فعدا «حكاية ألف ليلة وليلة» وقصيدة «إسرافيل» كتب بو قصيدة أخرى بعنوان «الأعراف» يشير فيها إلى المفهوم القرآني للأعراف. وله كذلك مجموعة حكايات بعنوان «حكايات الغروتسك أو الأرابسك» يعبر فيها عن فلسفته الجمالية النازعة إلى تجاوز عالم المادة. ومفهوم الأرابسك بالذات مستقى في الأساس من التوجه التجريدي أو اللامحاكاتي في الفن الإسلامي. انظر:

David Hoffman, Poe (New York: Avon Books, 1972) 203-4.

(١٧) يشير هوفمان إلى الخطأ في ص ٥٢ (انظر الملاحظة السابقة).

(١٨) – Thomas Carlyle, "The Hero as Prophet. Mahomet: Islam," *On Heroes and Hero Worship*, ed. W. H. Hudson(London: Everyman's Library 1973) 278.

الاستشراقي، الذي من قواعده أيضًا انغلاقه على نفسه نتيجة التراكم المعرفي والإبداعي واستمداده مشروعيته من ذاته أي من نماذج التوظيف السابقة.

لقد وجد إدغارألن بو عند بيكفورد ومور وبايرن وسذي نماذج يمكن احتذاؤها في توظيف الحكاية الشرقية كما تمثلت في *ألف ليلة وليلة* قبل أي عمل آخر، وجد الإمكانيات الإبداعية لتحوير الحكاية ومزج المعلومات وتوثيقها والخروج بالتالي بما يمكن اعتباره معادلاً فنيًا واقعيا - وغربيًا بالطبع - للشرق العربي الإسلامي. كتب بيكفورد إلى صديقه ساميول هينلي الذي ترجم قصة *فاثك* من الفرنسية التي ظهرت بها أساسًا والذي أعد الخلفية المعلوماتية للرواية: «المعلومات التي أريد بشكل ملح تتصل بالنظام الداخلي لقصر الخليفة...» وبعد أن يذكر أحد المصادر المحتملة يقول: «... ولكن ربما كان من الأفضل أخذها بالمناسبة من الحكايات العربية» وهو يقصد *ألف ليلة وليلة* دون شك، التي يشير في مكان آخر إلى أنه قرأها منذ زمن بعيد «إلى حد أنني لم أعد قادرًا على تذكرها بدقة كافية للاستشهاد بها».[١٩]

يقول أحد محرري أعمال بو إن من المحتمل أن الكاتب الأمريكي لم يقرأ ألف ليلة وليلة.[٢٠] ويستند في ذلك إلى عنوان حكايته: «الحكاية الثانية بعد الألف» بدلاً من «الليلة الثانية بعد الألف» وكأن بو ظن أن في الكتاب ألف حكاية وحكاية وأراد أن يُضيف إليها حكاية أخرى بدلاً من ليلة أخرى، كما فعل من قبله الفرنسي تيوفيل جوتييه والأمريكي مارك توين بعد ذلك وغيرهما. والواقع أن من الصعب التيقن من هذه الفرضية لأن بو بعد صفحتين أو ثلاث من بدء حكايته يضع على لسان شهرزاد قولها في «الليلة الثانية بعد الألف» وليس الحكاية الثانية بعد الألف، كما في العنوان، فهل نحن إزاء خطأ غير مقصود؟ أم هو تغيير له أسبابه الفنية؟ أم أنه من نوع الأخطاء التي ارتكبها بو في استشهاداته بالقرآن الكريم والتي تتضمن نوعًا من اللامبالاة؟[٢١]

(١٩) Lewis Melville, *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill* (London: William Heinmann, 1910) 129-30.

(٢٠) Stephen Peithman, ed. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe* (New York: Doubleday & Co., 1981) 464.

(٢١) لعل من الضروري أن أضيف أن لا مبالاة بو بمحاكاة الحكايات الشرقية لا تتناقض بالضرورة مع إعجابه بها، فقد عبر عن إعجابه في رد ساخر على أحد الذين أعربوا عن احتقارهم لتلك الحكايات. أنظر:Peithmann (الملاحظة السابقة) ص ٤٦٤.

الإجابة - في تصوري - تكمن في الاحتمالين الأخيرين معًا، بمعنى أن الكاتب ربما تعمد الخطأ في العنوان ليوحي باللامبالاة، ولكن لسبب فني يتصل بالحكاية الاستشراقية كنوع أدبي بدأ يفقد قيمته الفنية وينحدر نحو الاضمحلال. وبتعبير آخر كان بو من خلال الاضطراب الدلالي في العنوان والنص يُشير إلى تضاؤل الدقة في محاكاة نوع أدبي بدأ يستنفد طاقاته بعد ما يقارب النصف قرن من الاستعمال. ومما يعزز هذا الاحتمال كيفية توظيف بو مصادر الحكاية، حيث يُشير في بدايتها وبكوميدية ساخرة إلى أنه عثر عليها في كتاب بعنوان «تيل مي ناو إز إت سو أور نت» أو «أخبرني الآن هل هو كذلك أم لا». لكن الأهم من ذلك هو كيفية توظيف الكاتب لرحلات السندباد وللقصة الإطارية المعروفة في ألف ليلة التي تصف كيف بدأت شهرزاد حكايتها وكيف انتهت. فيستضح للقارىء أن الذي يهم بو هو الرحلات والإطار من حيث هي تسمح بإضافات لا تنتهي. وستبدو تلك الآلية اعتباطية إلى حد ما أو قابلة للاستبدال حالما يتضح أن ما يرويه بو على لسان شهرزاد من رحلات السندباد إلى العالم ليس متواشجًا مع الإطار أو الرحلات نفسها. فباستثناء الاستشهاد بالقرآن الكريم، يبدو الحضور الشرقي عمومًا، وعلى مستوى المضمون و الشكل معًا، بعيدًا عن الالتحام العضوي بالموضوع الأساسي وهو غرابة المكتشفات العلمية المعاصرة بالنسبة لمن عاشوا في عصور سابقة أو ثقافات بعيدة عن تلك الكشوفات. كان من الممكن من ناحية التكنيك أن يحل محل شهريار رئيس قبيلة من الهنود الحمر أو من القبائل الأفريقية مثلاً، ومحل شهرزاد أي راوٍ آخر. أما تغيير النهاية، الذي يبرزه بو وكأنه الاكتشاف المدهش الذي يبرر حكايته، فليس فيه جديد إذا تذكرنا أن العديد من الكتاب قبل بو فعلوا الشيء نفسه.

إن مقارنه سريعة بين حكاية بو والحكاية التي نشرها الفرنسي جوتييه في عام ١٨٤٢ بعنوان « الليلة الثانية بعد الألف» ستساعد على إيضاح ما تحولت إليه الحكاية الاستشراقية عند الكاتب الأمريكي.[٢٢] ففي حكاية جوتييه نجد راويًا أقرب إلى أن يكون المؤلف نفسه جالسًا في منزله بفرنسا وإذا بفتاتين تدخلان عليه إحداهما

(٢٢) Theophile Gautier, "The Thousand and Second Night" *The Works of Theophile Gautier* tr. & ed. F.C. de Sumichrast (New York : Geroge D. Sproul, 1902) 2:227-67.

شهرزاد والأخرى أختها دنيازاد، فتطلب الأولى منه أن ينقذها بحكاية تقصها على شهريار بعد أن انتهت الليالي واستنفدت حكاياتها. عندئذٍ يقص عليها الراوي - المؤلف حكاية تشبة تلك التي نجدها في ألف ليلة عن شاب مصري يقع في العشق ويبحث عن محبوبته إلى آخر ذلك. وفي النهاية يقول الراوي إنه لا يعرف عن مصير شهرزاد شيئًا، إلاّ أنه يتوقع أن شهريار لم يقتنع بالحكاية فأمر بقطع رأس الراوية الشهيرة.

إننا في حكاية جوتييه نضع أيدينا على نسيج روائي يلتحم فيه المضمون الحكائي مع الإطار القصصي، الحكاية التي تقلد الحكايات الشرقية متضمنة أسلوب القص الشرقي، وهذه اللحمة هي التي تغيب في حكاية بو إذ يفرغ الإطار من مضمونه التقليدي. بيد أننا حتى عند جوتييه نفسه نلمس مؤشرات التفكك وإن كان بشكل أضعف. ففي استجداء شهرزاد لحكاية إضافية، وفي الفشل المتوقع للحكاية الإضافية وموت الراوية، وكذلك في إضعاف عنصر الإيهام بأن الحكاية شرقية أو عربية، كما عند بيكفورد أو سذي حيث لا نشعر بالمؤلف نفسه أو ببيئته المعاصرة، في كل ذلك بوادر انحسار نوع أدبي.

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتحول البوادر إلى ما يشبه الإعلان الواضح، وذلك بتزايد الأعمال الأدبية التي تسير على مثال حكاية بو باستثارة الحكاية الشرقية ممثلة بـ *ألف ليلة وليلة* لا لمحاكاتها بالفعل، وإنما لنقضها إما بالسخرية من الحياة الشرقية أو بتقديم ما يناقضها تمامًا، وبالتالي إفراغ الحكاية من مضمونها التقليدي بعد الاحتفاظ بشيء من هيكلها شاهدًا على الغياب. نجد ذلك في القصة الإنجليزية في رواية مثل *حلاقة شاغبات* (١٨٥٦) لجورج ميريديث، التي قالت عنها الروائية جورج إليوت إنه لو نظر إليها بتمعن «لوجد الكثير من الأدلة على أن كاتبها من أوروبا الغربية، ومن القرن التاسع عشر، وأن صوره الشرقية قد وصلت إليه بالسماع...». ثم تضيف في مكان آخر في وصف ينطبق أيضًا على حكاية بو أن الرواية «مشبعة بالروح الغربية - على الرغم من أن أشكالها شرقية».[٢٣] تقول إليوت ذلك في معرض التنظير لانتقال القيادة الثقافية من الشرق إلى الغرب، وفي سياق

---

(٢٣) *Meredith: The Critical Heritage* ed. Ioan Williams (New York: Barnes & Noble, Inc., 1971) 4.

ثقافي عام تزايد فيه الشعور بضرورة تجاوز الشرق وعدم الانقياد لما يبعثه من أنماط إبداعية تبدو الآن أقل قيمة بكثير مما بدت لبيكفورد وبايرن وغيرهما إبان الحركة الرومانتيكية. فلم يعد بإمكان أوروبا، وبريطانيا خاصة، وقد تملكت الشرق استعمارياً أن تخضع لنتاجه الثقافي. وهذا السياق هو الذي يفسر ظهور أعمال تعيد تقييم العلاقة بالعرب وغيرهم من الشرقيين مثل حكاية بو ورواية ميريديث.

في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر يتعمق هذا الاتجاه النقدي إزاء الموروث الشرقي في أعمال مثل قصة وليم ثاكري القصيرة «لقلق السلطان» (١٨٨٠) التي يرفض فيها شهريار الاستماع إلى حكاية أخرى من شهرزاد عن الصراعات السياسية والدينية في فارس[٢٤]، وفي مجموعة من القصص نشرها روبرت لويس ستيفينسون بعنوان *ليال عربية جديدة* (١٨٨٢).[٢٥] وهذه المجموعة الأخيرة تكاد تناقض الليالي العربية بدلاً من أن تحاكيها، ففيها كما يقول أحد النقاد الإنجليز «تصير الدهشة ميلودراما، وتفضي الجزيرة العربية إلى مألوفية لندن، ويحل القتل محل الحب كأسلوب للاحتيال، ويمسي الموت، لا الحياة، هو المكافأة النهائية».[٢٦] الذي يبقى من ألف ليلة وليلة هو بعض تقنية قصصية باهتة كالحكاية الإطارية والراوي.

-٢-

قصة مارك توين «الليلة الثانية بعد الألف من الليالي العربية» (١٨٨٣) تسير أساساً في الاتجاه النقدي نفسه على الرغم مما يبدو أنه استعادة للحكاية الشرقية[٢٧]. فما يخرج به الكاتب الأمريكي في حقيقة الأمر هو حكاية هزلية تسخر من *ألف ليلة* بتقنيتها وغرائبية أحداثها وأشخاصها. وهي على العموم عمل هزيل فنياً

(٢٤) William Thackeray's *Complete Works* (New York: Garper & Bros., 1903) 5: 47.

(٢٥) *The Complete Works of Robert Louis Stevenson* (London: Cassell and Co., 1906) Vol. 9.

(٢٦) Ivring S. Saposnik, *Robert Louis Stevenson* (New York: Twayne Publishers Inc., 1974) 66-67.

(٢٧) "1,002nd Arabian Night" in *Satires and Burlesques* ed. Franklin R. Rodgers, The Mark Twain Papers, (Berkeley: U. of California Press, 1967).

وأدنى بكثير مما عرف عن توين في أعماله المشهورة. التوظيف الأهم لـ *ألف ليلة* يأتي في أهم أعمال توين الروائية وهي رواية *هكلبري فن* (١٨٨٤). هنا تبرز *ألف ليلة* من خلال المخيلة الشعبية في تصورها لتلك الحكايات وللعرب والشرقيين من خلالها. وهذه المخيلة الشعبية يعبر عنها الصبيان توم سوير وهكلبري فن كل بطريقته المميزة. لكن قبل الدخول في بعض تفاصيل التصور الشعبي لـ *ألف ليلة وليلة* وتوظيف توين لذلك التصور، تنبغي الإشارة إلى أن دخول الحكاية الشرقية منطقة الموروث الشعبي يعني هنا انسحابها من الأدب الجاد أو الرسمي. فلم يعد هناك وجود للمحاكاة سواء من خلال الشخصيات أو النسيج القصصي بمضامينه وتقنياته، وإنما نجد بدلاً من ذلك بيئة أمريكية تحتفظ بالحكاية الشرقية كبعض موروثها وتبني على ذلك الموروث الكثير من تصوراتها، وما يفعله الكاتب الأمريكي هو رسم صورة للموروث متضمناً الحكاية الشرقية وكيفية تناولها في المخيلة الشعبية.

المتحدث الأول باسم المخيلة الشعبية الأمريكية هو توم سوير الذي يلعب دوراً رئيساً سواء في الرواية التي تحمل اسمه، والتي نشرها توين في عام ١٨٧٦، أو في *هكلبري فن* التي يظهر في بدايتها بدور المعلم لبقية الصبية ومن ضمنهم الصبي هكلبري فن أو «هك» كما يسمى تصغيراً. يقول توم في فصل عنوانه «ننصب الفخ للعرب» (وترسم كلمة عرب حسب لفظ توم الشعبي لها بهذا الشكل (A-rabs): «إن مجموعة من التجار الأسبان والأغنياء العرب سيخيمون في كهف هولو....»[٢٨] ويستشهد توم برواية سرفانتيس دون كيهوته كمرجع يثبت صدق حكايته، ويقول إن معركة ستنشب يشترك فيها سحرة يقومون باستدعاء الجن وذلك بالحك على «مصباح معدني عتيق أو خاتم حديدي».[٢٩] الواضح أن توم يمزج رواية سرفانتيس، التي تتضمن الكثير من الإشارات

---

(٢٨) *Huckleberry Finn ed.* Kenneth S. Lynn (New York: Harcourt Brace & World Inc., 1961)
17-8. الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة.

(٢٩) لا شك أن *ألف ليلة وليلة* قدمت منذ البداية في أوروبا بوصفها حكايات مسلية أو رومانسية وكان ممن استعملوا عبارة "رومانسية" في وصف تلك الحكايات جون بين Payne في ترجمته لها في عام ١٨٨٢، حين أشار في المقدمة إلى أن ترجمته "أول ترجمة كاملة للملخص العربي العظيم من القصص الرومانسية.
Rida A. Hawari, "The Cult of the Exotic inVictorian Literature: The Nights Translations of William Torrens and Edward Lane," *مجلة جامعة الملك سعود*، مج ٤ (الآداب ٢) (١٤١٢)، ص٨٦.

إلى العرب، بـ ألف ليلة وليلة، وهو مزج تمارسه المخيلة الشعبية عادة في رؤيتها الأسطورية للكثير من الظواهر والأشياء. غير أن من الواضح أيضاً أن التوتر العدائي الذي تفصح عنه رواية سرفانتيس عبر سياقاتها الثقافية الأقدم والأقرب إلى العصور الوسطى غير موجود هنا تقريباً. وما نلحظه بدلاً من ذلك هو عملية «خرفنة» Fic-tionalization إن صح التعبير ـ للواقع، أو الاتكاء على منظور خرافي في تصوير العرب إذ يحضرون إلى النص الروائي الأمريكي عبر حكايات *دون كيهوته* أو *ألف ليلة وليلة* بأطرها وسياقاتها السحرية البعيدة عن الواقع.

هذه الأطر والسياقات تجد ما ينفيها في رواية توين. ففي مقابل خيال توم سوير تبرز واقعية هكلبري فن بشكوكه المتواصلة: «.. حين وصلتنا الأخبار انطلقنا خارج الغابة وانحدرنا مع التل. ولكننا لم نجد أسباناً أو عرباً ، ولم يكن هناك جمال أو أفيال» (ص ٨). ولكن هذه الواقعية لا تسفر عن رؤية واقعية للعرب، فما أن يغيب توم، ويتولى هكلبري مقاليد الأمور كرفيق للزنجي جم الهارب من العبودية حتى نجده يواصل الدور الذي كان توم يلعبه كمثقف بكل ما يتضمنه ذلك الدور من خلط للمعلومات وخرفنة للواقع. نجد ذلك في ما ينقله هك إلى جم من إضاءات حول تاريخ الاستبداد، فهو يخبرالزنجي عن الملك الإنجليزي هنري الثامن الذي كان يقتل زوجاته:

> كان يتزوج امرأة جديدة كل يوم، ويقطع رأسها في
> الصباح التالي ... وكان يأمر كل واحدة منهن أن
> تحكي له حكاية كل ليلة، وكان يجمع تلك الحكايات
> حتى اجتمع لديه ألف حكاية وحكاية بتلك الطريقة،
> وعندئذ وضعها في كتاب، وأطلق عليه كتاب دومزدي
> الذي جاء اسمه مناسباً موضحاً للموضوع (ص ٧٩).

العنوان الذي يشير إليه هك Domesday Book يتضمن ثلاثة مدلولات: فقد يشير إلى الكتاب الذي وضعه الملك الإنجليزي وليم الفاتح في عامي ١٠٨٥- ١٠٨٦ لرصد ملاك الأراضي وممتلكاتهم، أو قد يعني «كتاب القيامة»، حسب المدلول المباشر لكلمة دومزدي، أو يشير، كما هو واضح من النص أيضاً، إلى *ألف ليلة وليلة*.

إن تعريف *ألف ليلة* بأنها كتاب القيامة وربط شهريار بهنري الثامن، يعيدانا إلى إدغار ألن بو من خلال الرؤية المأساوية لفن القص ومصير القاص. فكما أن شهرزاد تموت في حكاية بو، نجد أن توين يزيل كل احتمالات النجاة بالنسبة للراوية. لكن توين يختلف في إبرازه تسلط الحاكم، وفي مزجه المدهش للتاريخي بالخرافي، الغربي بالشرقي، ملك إنجلترا بشهريار. هنا ترتفع الخرافة إلى مستوى التاريخ ويتداخل الشرق بالغرب ويتوحدان في حقيقة عاشها الإنسان وأدركها بغض النظر عن موقعه الجغرافي والثقافي. وفي هذا التداخل اختراق واضح لإحدى القواعد القديمة للخطاب الاستشراقي الذي اعتاد أن يحط من شأن الشرق مقابل الغرب. بيد أنه وهو يخترق هذه القاعدة، فإنه يبقي على قاعدة أخرى دون مساس. فالشرق يتداخل بالغرب لكنه لا يكاد يبرح خرافيته، فهو ما زال ممثلاً بشهريار وشهرزاد. وفي هذا ما يعيد توين إلى بو. خرافة الشرق تتداخل بتاريخية الغرب في رواية توين مثلما تتقابل خرافة الشرق وهزليته بعلمية الغرب وجديته وانغراسه في لحمة التاريخ الأمبيريقي في حكاية بو. فعلى الرغم من رحابة الرؤية لدى توين، نجد في تناوله احتفاظاً بالتقسيم القديم الذي يمنح الغرب حقيقة الوجود المادي، ويسجن الشرق وراء قضبان الغرائبية والخيال.

الإشارة الثالثة للشرق العربي في *هكلبري فن*، بعد إشارة توم سوير للعرب، وإشارة هك لـ *ألف ليلة*، تكرس الغرائبية التي جاءت في التخيلات الافتتاحية لتوم. هنا نجد مشهداً للزنجي جم وهك بعد أن وقعا تحت سيطرة اثنين من شذاذ الآفاق يدّعي أحدهما أنه ملك والآخر أنه دوق ويؤديان بعض العروض المسرحية الزائفة لشكسبير. يقوم هذان اللصان، وكأنهما جاءا ليؤكدا ما سبق أن قاله هك عن تسلط الحكام، بالتخطيط لبيع جم وإعادته مرة أخرى للعبودية، وفي سبيلهما إلى ذلك يحاولان إخفاء الزنجي الضعيف باستخدام مساحيق التمثيل وملابسه، فيجعلانه في هيئة الملك لير، لكن المساحيق تجعله مرعباً «مثل رجل غرق منذ تسعة أيام» بتعبير هك. ثم يحضر الدوق لوحاً خشبياً ويضعه بجانب جم بعد كتابة العبارة التالية عليه : «عربي مريض – ولكنه غير مؤذ عندما لا يكون هائجاً» (ص ٨٠). ولا أظن من الضروري الإفاضة في التعليق على الرواسب التصورية التي ينضح بها هذا المنظر المضحك، فنحن إزاء كاريكاتير يختزل الكثير من متفرقات الرؤية الاستشراقية وخطابها الأدبي بغرائبيته

وفوقيته. وليس من المهم كثيراً بعد ذلك ما إذا كان توين نفسه يتبنى هذه الرؤية عن وعي أم لا طالما حملتها روايته الشهيرة وكرستها.

إن هزلية الصور وسخريتها القاسية من العرب والشرق عموماً لا تلغي على أية حال ما نلاحظه من حيادية نسبية في تناول توين لـ *ألف ليلة وليلة* ووضعه الشرق والغرب على قدم المساواة من خلالها، وهي حيادية لم تضعفها الرؤية الخرافية للشرق في ذلك التناول. وقد ساعد على تلك الحيادية أن توين كان ناقداً قاسيًا لمجتمعه ليس في *هكلبري فن* وحدها وإنما في أعمال أخرى، منها ذلك الذي وصف فيه رحلته إلى الشرق، وبالذات فلسطين، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وهو كتاب *الأبرياء في الخارج* (١٨٦٩)، حيث انتقد التصورات الخاطئة للعرب لدى الأمريكيين مؤكداً أن العرب الذين أضفت عليهم الحكايات صفات البطولة ليسوا أكثر من بدو أضعفهم الفقر والمرض.

وعلى الرغم من جنوح توين للمبالغة في واقعيته بقصد تحطيم الخرافات ورسم المشاهد الكوميدية، فإنه يعبر بشكل عام عن الرؤية التي بدأت تسود في عصره نحو الشرق، والتي تتسم بعدم الاكتراث كثيراً بأولئك الشرقيين أو بموروثهم، وبإمكانية توظيفهم واتخاذ المواقف منهم بطرق متفاوتة قد تتضمن السخرية، أو تلزم الحيادية والتأمل الفلسفي وربما الإفادة أيضًا لكن دون افتتان أو قلق بالضرورة، كما كانت الحال لدى بعض الرومانتيكيين الإنجليز. انحسار الحكاية الاستشراقية، ودخول عمل كـ ألف ليلة منطقة الموروث الشعبي، هي بعض مؤشرات هذه الرؤية التي نجد امتدادها في النصف الأول من القرن العشرين.

-٣-

في رواية بعنوان *مأساة أمريكية* (١٩٢٥) للروائي الأمريكي ثيودور درايزر نجد توظيفا مُحايداً لـ *ألف ليلة*، بمعنى أنه خال من المضامين السلبية التي وجدناها لدى بو وتوين. في هذه الرواية، في نهاية الربع الأول من القرن العشرين، تبرز حكايات شهرزاد كعمل قصصي خيالي يمكن الاستشهاد به والتقاطع معه دون الدخول في

مواقف سجالية على المستوى الثقافي أو غيره. ولربما كان في متغيرات العصر، وفي مقدمتها انحسار الشرق العربي الإسلامي بتضاؤل حجمه السياسي - الثقافي على خريطة العالم، وتصاعد التفوق الحضاري والهيمنة السياسية الغربية من ناحية أخرى، ما ساعد على بروز مثل هذا التوظيف المحايد لدى درايزر وربما لدى غيره أيضًا استمرارًا للبدايات التي وجدناها في رواية مارك توين هكلبري فن.

تدخل *ألف ليلة وليلة* رواية *مأساة أمريكية* من خلال الموروث والمخيلة الشعبية بوصف *ألف ليلة* مجموعة من الحكايات الرومانسية. ولأن لرواية درايزر طابعًا رومانسيًا أيضًا، فإن من الطبيعي أن يتقاطع الكتابان. والمقصود بالرومانسية هنا مجموعة من العناصر القصصية التي يأتي في طليعتها الابتعاد عن الواقع وتحقيق الأحلام في عالم سحري مليء بالمعجزات.(٣٠) رواية درايزر تتضمن هذا الطابع الرومانسي، لكنه لا يطغى عليها كرواية، لأنها كتبت في سياق المذهب الطبيعي الذي نشأ في فرنسا وتأثر به روائيون مثل درايزر ونورس وغيرهما من الأمريكيين في أوائل القرن العشرين. والمعروف أن هذا المذهب يتوازى مع الواقعية لكنه يذهب أبعد منها في تصوير الإنسان كضحية لبيئته الطبيعية لا يستطيع الخلاص من قوانينها. وتبرز رواية درايزر هذا عبر حياة بطلها الشاب كلايد جرفشس الذي تخلب لبه حياة الثراء ويسعى في سبيلها إلى الزواج من فتاة غنية مضحيًا بصديقته الوفية بعد أن حملت منه سفاحًا وبعد أن وقفت في طريقه. نرى جرفشس هذا يخطط لقتل صديقته ولكنها تموت غرقًا بينما هو متردد بين تنفيذ فعلته وإنقاذها. وحين يحاكم نجده يدافع عن نفسه باختلاق قصة لقنه إياها محاميه، ثم يفشل في ذلك فيحكم عليه بالإعدام، وينفذ فيه الحكم فعلاً.

تبدأ رومانسية *ألف ليلة* بالظهور مبكرة في هذه الرواية الطويلة عبر قصة علاء الدين ومصباحه الشهير. والمعروف أن قصة علاء الدين ليست جزءًا من *ألف ليلة* لكنها التحمت بها في المخيلة الشعبية التحامًا نجده في بعض ترجمات الكتاب وتفصح عنه رواية درايزر عبر المقارنة التي يعقدها الكاتب بين سحرية الأجواء في حكاية علاء

---

(٣٠) Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (New York: The New American Library, 1964). أرقام الصفحات في النص من هذه الطبعة.

الدين والتماع الأضواء وجاذبية الترف في العالم الذي يدلف إليه الصبي كلايد. فالثراء الذي يراه في فندق جرين ـ ديفدسون في «كانساس سيتي» يبدو باهراً، علاء ديني فعلا" (ص ٥٣).(٣١) وحين يقابل الفتاة الأولى في حياته في أحد بيوت الدعارة يبدو له المكان «مذهلاً تماماً مثل مشاهد علاء الدين» (ص ٦٦). ويستمر هذا التصور حين يقابل سوندرا الفتاة التي تقوده إلى حتفه، فهي تبدو متلألئة «ببريق يشبه ما في [قصة] علاء الدين...». هذه السلسلة من الروابط الرومانسية يلخصها المدعي العام وهو يواجه كلايد بتهمة القتل: «الأمر واضح إذاً. إنها حكاية من حكايات *الليالي العربية*، حكاية المسحور والساحر» (ص٦٨١).

لكن ملاحظة المدعي العام تنبهنا إلى وجه شبه آخر لا نجد في الرواية ما يُشير إليه مباشرة. وهذا الوجه من الشبه مرتبط بنهاية الرواية حيث المشهد الذي يتهيأ فيه كلايد للموت. هنا يتلقى السجين الشاب كتابين هدية من أحد السجناء هما *روبنسون كروزو* و*الليالي العربية* (ص ٧٧٦). ويعلق درايزر على الحدث قائلاً إن حالة كلايد النفسية مهيأة لقراءة «الرواية الرومانسية الخفيفة التي تصور عالمًا يتمنى لو كان له منه نصيب» بدلاً من قراءة الرواية التي تصور عالم الواقع القاسي سواء خارج الجن أو داخله (ص٧٧٦). ويتضح من هذا التعليق أن الروائي لا يعتبر *ألف ليلة وليلة* أكثر من رواية رومانسية خفيفة أي بالشكل الذي توحي به مقارناته بقصة علاء الدين ويتناقض تماماً مع رؤية إدغار ألن بو ومارك توين وغيرهما من قبل. لكن في توظيف

---

(٣١) يقول الناقد الأمريكي لزلي فيدلر في استقراء عام للرواية الأمريكية أن من خصائصها «الابتعاد عن المجتمع بالاتجاه نحو الطبيعة أو الكابوس نتيجة محاولة يائسة لتفادي حقائق التغزل والزواج والعمل» (ص ٢٥)، ثم يضيف في مكان آخر أن إحدى المشكلات التكنيكية الرئيسة التي واجهها الروائيون الأمريكيون هي تحوير الأشكال غير المأساوية إلى نهايات مأساوية" (ص ٢٨).

Leslie Fielder, *Love and Death In The American Novel* , (New York: Stein and Day, 1960).

ويتفق مع فيدلر حول النزعة غير الواقعية في الرواية الأمريكية ناقد آخر هو ريتشارد تشيس الذي يرى أن الأمريكيين أنتجوا قصصاً رومانسية تقع في منطقة وسطى بين الحضارة والبدائية أو بين الواقعي والمتخيل. انظر:

Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1947) 19.

درايزر ما يوحي أيضًا بتلك الرؤية المظلمة التي وجدناها من قبل، حتى وإن لم يقصد إليها الروائي قصدًا، بل حتى وإن تناقضت مع رؤيته الظاهرة. ففي إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيؤ للموت ما يلقي بظلال كثيفة على ربط المدعي العام بين كلايد وتلك الحكايات، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت في المحكمة باختلاق قصة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببراءته: كأنما هو شهرزاد تحاول إنقاذ عنقها بالحكايات ثم تفشل. لكن هذه تظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال في غياب القرائن النصية، وما نجده يؤكد القراءة الأولى والظاهرة وهي أن ألف ليلة ليست سوى عمل رومانسي مُسَلٍّ ليس من وجهة نظر كلايد جرفتس وحده وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضًا.

في مأساة أمريكية تستحضر قصص شهرزاد لا من أجل إشكالية في فن القص أو للدخول في سجال ثقافي مع الشرق، وإنما للوقوف على الجوانب التي اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان، أي من أجل ما هو مألوف فيها كحكايات مسامرة وترويح عن النفس. وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف روائي ثانوي نسبيًا مثل درايزر عند هذا المستوى من التوظيف، فإن من الضروري أن نتذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بأكثر من ذلك كما سبقت الإشارة. وسيتضح من المثال الرابع والأخير في هذه القراءة، أن عودة الاهتمام بـ ألف ليلة بشكل جاد ليس مرتبطًا بعبقرية الروائي وحدها، وإنما بنشوء الظروف التي استدعت تناولاً جادًا آخر.

- ٤ -

في عام (١٩٦٦) نشرت مجلة «نيوزويك» حديثًا مع الروائي الأمريكي جون بارث، وكان عندئذٍ في السادسة والثلاثين من عمره، قال فيه إن رؤيته تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سابقيه من أمثال همنغواي وفوكنر وبورخيس. ثم أضاف:

إن مستقبل الرواية مشكوك به.. لذا فإني أبدأ

مفترضاً «نهاية الأدب» وأحاول أن أقلبها.

أعود إلى سرفانتيس، وفيلدنغ، وشتيرن،
والليالي العربية، أعود إلى الإطار المصطنع
والحكايات الطويلة المترابطة، إنني مهتم
بـ «حِيَلْ القص» بما يمكن عمله باللغة.(٣٢)

وبعد سنتين أصدر بارث رواية بعنوان *ضائع في بيت المتعة* (١٩٦٨) وظف فيها *ألف ليلة وليلة* كما لم توظف من قبل، سواء من حيث الكيف أو الكم. وفي ١٩٧٢ أصدر ثلاث قصص في مجلد واحد عنوان الأولى «دنيا زادياد» (أو ملحمة دنيا زاد) ونال على المجموعة التي حملت عنوان *الكميرا* Chimera الجائزة الوطنية الأمريكية للكتاب. ثم تتالت توظيفات بارث لـ ألف ليلة في ثلاث روايات هي *رسائل* (١٩٧٩) وحكايات تايبوتر: *رواية* (١٩٧٩)، وأخيراً *الإبحار الأخير لشخص ما البحار* (١٩٩١).

ومن هذه العجالة يتضح أننا إزاء خارطة روائية يصعب اختزالها في صفحات قليلة، وأن مكانها المناسب هو دراسة مستقلة، خاصة إذا قيست بالأعمال التي سبق التوقف عندها. ولذا فلن أحاول حتى مجرد المحاولة أن أقف على هذه الأعمال الكثيرة كلها، بل سأكتفي بالإشارة إلى أولى رواياته توظيفاً لـ *ألف ليلة وليله* وهي *ضائع في بيت المتعة* ثم «دنيا زادياد» وأخيراً سأتوقف وقفة أطول نسبيّاً عند آخر أعماله *الإبحار الأخير لشخص ما البحار*. وفي تناولي هذا سيكون تركيزي بطبيعة الحال على الجوانب التي تُشكل امتداداً لما طالعناه عند الكتاب السابقين.

الجوانب المتصلة بتقنية القص في *ألف ليلة* هي التي استغرقت جل اهتمام بارث وذلك على مدى الخمسة أعمال التي تناول فيها تلك الحكايات بشكل أو بآخر. غير أن

---

(٣٢) Newsweek 68 (8 August 1966)؛ وانظر أيضاً مقالة بارث الشهيرة حول «أدب الاستنفاد» The Literature of Exhaustion في :
John Barth, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* (New York: G.P. Puttnam's Sons, 1984) 221.

(٣٣) *The Friday Book*, 221.

انشغاله ببعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية في المرحلة الأخيرة أدى إلى تبلور بعض الجوانب من الخطاب الاستشراقي في أعماله على نحو يصله بغيره من الكتاب الغربيين ومن ضمنهم من تناولت في هذه القراءة. وسنرى في روايته الأخيرة كيف يتصل الاهتمام بتقنية القص بمظاهر الخطاب الاستشراقي وكيف يدعم أحدهما الآخر.

الفرضية الأساسية التي ينطلق منها بارث في كتاباته القصصية هي، كما أشار في حديثه المقتبس قبل قليل، نهاية الأدب ومن ضمنه الرواية. فنحن، كما يضيف في مكان آخر، في عصر استهلك فيه الأدب نفسه واستنفد طاقاته، لأن الأدب، خاصة الفن القصصي، يعتمد على الأنا كمركز، سواء كانت أنا المؤلف أو الراوي أو الشخصيات. وهذه الأنا هي التي انطلق منها ديكارت، وهي أيضًا التي انهارت تحت مطارق الفكر مابعد الديكارتي. وبانهيار الأنا أو تصدعها أصبح من الصعب التحقق من وجود شيء اسمه الواقع، وحل محل ذلك الواقع في القص التقليدي مرايا مهشمة ترقبها ذوات متشظية. حل الوهم محل اليقين ولم يعد من الممكن الفصل بين ما هو خارج النص الروائي وما هو داخله إلاّ من خلال اتفاق مجموعة من الناس. «إن الفرق بين الخيال الذي نسميه واقعًا والخيالات التي نسميها خيالاً يأتي من الإجماع الثقافي ...» كما يقول بارث.(٣٤) ولذا كان من الطبيعي أن تعج أعمال كاتب مثله بالشخصيات التي تُثير الأسئلة حول هويتها إذ تتعدد وتتداخل. في *ضائع في بيت المتعة*، مثلاً، نجد مؤلفًا يشك أن «حياته مجرد حكاية وهو فيها إما الشخصية الرئيسة أو شخصية ثانوية» (ص ١١٣).(٣٥) أما النص نفسه فليس رواية بالمعنى التقليدي أي ليس رواية تحاكي ما يعرف بالواقع، وإنما رواية تحاكي الروايات، تعلن عن خرافيتها بطريقة ساخرة على طريقة «الباروديا» أو «البارودي».

---

(٣٤) *Lost in the Funhouse* (New York: Bantam 1969)

الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة.

(٣٥) انظر :

John Stark, *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth* (Durham: Duke Univ. Press, 1974).

سخرية الرواية من نفسها، أو محاكاة الأدب نفسه، وانشغاله بأدبيته وليس بما هو خارج عن ذلك (ويبدو أن بارث لا يعتقد بأن هناك ما هو خارج فعلاً!) هو الأسلوب الوحيد في نظر بارث الذي يمكن من خلاله إنتاج شيء اسمه الأدب. ما يسميه بارث «أدب الاستنفاد» هو أدب المرحلة الذي قد يسميه البعض أدب ما بعد الحداثة، ومن رواده، كما يقول الكاتب الأمريكي، بيكيت ونابوكوف وبورخيس.(٣٦) أما المنطلق الأساسي لهذا الأدب فهو القناعة بأن الأساليب التقليدية قد استنفذت وأن المخرج الوحيد من هذا المأزق هو انعكاس الأدب على ذاته، لأن مفتاح الكنز هو الكنز، كما يقول الجني في «دنيازادياد».

في *ضائع في بيت المتعة* نجد نموذجًا لأدب الاستنفاد هذا الذي تشبه حكاياته ما يعرف بالصناديق الصينية، التي كلما فتحت واحداً وجدت بداخله آخر، مما يقنعك في النهاية بأنك في أحد تلك الصناديق، أو في حكاية كبرى تتحرك فيها مثل شخصية من الشخصيات. الرواية (إن كانت هناك رواية) هي السيرة الذاتية للفنان، ولكن على النقيض من السير الأخرى، *صورة الفنان في شبابه* لجويس مثلاً، التركيز هنا هو على كيفية كتابة الرواية، على التقنية، لأن الشكل هو البطل الحقيقي. أما الكاتب فلا وجود له خارج النص. ويجد بارث إلى جانبه شهرزاد بوصفها نموذجًا آخر لتلاحم المؤلف مع النص: «إن سقط السندباد إلى القاع فإن شهرزاد هي التي تغرق ...» (ص ١١٧).

الالتحام مع شهرزاد يتكرر في قصة «دنيا زادياد» التي تشكل مع ضائع في بيت المتعة، كما يرى بعض النقاد، ثنائيًا يقرأ معًا.(٣٧) فالقصة سيرة ذاتية أخرى يأخذ فيها بارث دور الجني الذي يظهر لأخت شهرزاد من عصر ومكان مختلفين وإن لم يكونا غامضين، فالعصر هو القرن العشرون والمكان الولايات المتحدة الأمريكية. ومثلما يحدث في قصة الفرنسي جوتييه يأتي من يخبر شهرزاد ودنيا زاد بأنهما موجودتان في كتاب عنوانه *ألف ليلة وليلة*، بل ومن يروي لهما ما قالتاه في ذلك الكتاب

(٣٦) John Barth, *Chimera* (Canada: Ballantine Books, 1988) 11-64.

(٣٧) Stan Fogel & Gordon Stethaug, *Understanding John Barth* (Columbia, S.C: Univ. of South Carolina Press, 1990) 5.

لحل مشكلة البحث عن قصص جديدة. والذي يفعل ذلك هو الجني أو الروائي الأمريكي المعاصر ضمن مسعاه لإنهاء ثلاثية يكتبها بعنوان «دنيازادياد». وبذلك يعود ذيل الثعبان إلى فمه، كما يقال، لتشتبك الحكايات ويتداخل ما هو خارج الحكاية بما هو داخلها.

لكن تقنية القص وما تثيره من إشكاليات معرفية عن الحقيقة والخيال ليست كل ماهنالك في قصة بارث، وإن كانت أهم ما هنالك بكل تأكيد. الشيء الآخر الذي يبرز في القصة خاصة جزئها الأول هو الكوميديا القائمة على المفارقة بين شرق *ألف ليلة* والغرب الأمريكي الحديث. فمن الصعب ألاّ نضحك حين نسمع دنيازاد وهي تُشير إلى أختها «شيري»، تصغيراً لشهرزاد، التي كانت طالبة جامعية متخصصة في «الفنون والعلوم بجامعة بنوساسان» ومتفوقة في دراستها وفي الألعاب الرياضية، وملكة للاحتفال السنوي الذي تقيمه الجامعات (الأمريكية طبعًا) لخريجيها القدماء إذ يعودون لزيارتها (هوم كمنغ)، أو حين تُشير إلى أبيها بأنه «دادي» على الطريقة الأمريكية، إلى غير ذلك. هذه الكوميديا القائمة على الاختلاف الثقافي، بالإضافة إلى الصراحة الجنسية، هي ما سيعود بارث إلى توظيفه بشكل أكثر كثافة في روايته *الإبحار الأخير لشخص ما البحار*.

في حواره مع دنيازاد وأختها يقول الجني (بارث) إن «بغداد الوحيدة هي بغداد ألف ليلة، حيث تطير السجاجيد وتتقافز الجن من الكلمات السحرية...» (ص ٢٥). يقول ذلك في معرض تأكيده على أن بعض الخرافات أكبر قيمة مما يُسمى واقعًا، وأن جمال تلك الخرافات هو الذي يحيلها إلى واقع. وإذا كانت هذه المقولة تنتمي إلى فلسفة القص، وعلاقة الخيال بالواقع، وتقنية الرواية، وما إليها، فإنها أيضًا لا تخلو من مدلولات ثقافية خطابية أبعد فيما يبدو مما خطر ببال الروائي الأمريكي خاصة حين جاء ليقيم عليها عالمًا روائيًا كثيفًا في رواية *الإبحار الأخير*.

تتألف رواية بارث الأخيرة من عالمين يبدآن مستقلين ثم يتقاربان تدريجيًا ويشتبكان من خلال البناء الروائي المنقسم أيضًا إلى قسمين يروي كل منهما أحداث أحد ذينك العالمين. العالم الأول هو عالم الغرب أو الولايات المتحدة الأمريكية تحديداً، بينما الثاني هو عالم الشرق كما ترويه *ألف ليلة وليلة*. الشخصية الأساسية التي تربط العالمين هي

شخصية سيمون بيلر الأمريكي الذي تقذف به حادثة غرق عجيبة من أمريكا الثمانينات إلى بصرة ألف ليلة وما حولها، ليصير هناك السندباد البري، ويقابل السندباد البحري في منزله، ويروي كل منهما قصصه لمجموعة من المدعوين. الأمريكي بيلر يروي قصصه عبر سبعة إبحارات تُشكل ما يشبه الفصول، وبين كل فصل وآخر توجد فواصل داخلية يروي فيها بيلر جانبًا من مغامراته في منزل السندباد البحري وهي عبارة عن مغامرات جنسية مكشوفة مع ياسمين ابنة السندباد صاحب المنزل، الذي يقوم بدوره برواية حكاياته المعروفة، أي يعيد ما هو معروف في *ألف ليلة وليلة* من إبحاراته هو. أما عنوان الرواية فيشير إلى بيلر وتسميته شخصًا ما ناتجة فيما يبدو عن التباس هويته وتداخل شخصياته، بين بيلر الأمريكي والسندباد الحمال أو البري في *ألف ليلة* وجون بارث أيضًا - فبين الإثنين شبه واضح. هذا طبعًا بالإضافة إلى الإشكالية الفلسفية للهوية التي يثيرها بارث هنا وفي أعماله الأخرى.

لتحقيق القفزة الزمنية والمكانية العجيبة من أمريكا إلى البصرة اعتمد بارث في أقرب الاحتمالات على الحيلة الفنية التي وجدها لدى مارك توين في قصة *يانكي من كونيتيكت في بلاط الملك آرثر* (١٨٨٩) التي يذهب فيها أمريكي من القرن التاسع عشر إلى عصر الملك الإنجليزي الأسطوري آرثر، ويحاول هناك تحديث المجتمع وتعريفه بمنجزات المدنية الحديثة. الفرق هو أن بارث بدلاً من حيلة الضرب على الرأس المستخدمة في رواية توين يستخدم حيلة الغرق كتفسير للانتقال، لكن القصتين تقتربان على المستوى الأهم وهو توظيف الماضي لنقد الحاضر. فبارث هنا مشغول أكثر مما في أعماله السابقة بإثارة العديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي يعج بها عالمه الأمريكي المعاصر، كالعلاقات الزوجية، وتصدع القيم التقليدية، وانهيار الأسرة، وعزلة الفرد في سعيه لتأمين العيش، واضرابات العمال، وما إلى ذلك.(٣٨)

لكن إلى جانب الاهتمامات الجادة لا ينسى بارث عناصر الإقناع والإثارة والهزل. فثمة مشاهد جنسية كثيرة وقدر كبير من المضحكات إضافة إلى لحظات الترقب والخوف. إنما الملاحظ هو أن هذه العناصر القائمة على الغرائبية تتكثف في الجانب الشرقي من القصة، أي في الفواصل الداخلية التي يروي فيها بيلر مغامراته. وتأتي

(٣٨) *The Friday Book*, p. 222.

ألف ليلة هنا لتمد الروائي بمختلف جوانب الصورة: الشخصيات المضحكة، والكلمات العربية التي يخطىء بارث في الكثير منها، والتعليقات والتصورات المناقضة لما يعرفه إنسان القرن العشرين، والإباحية الجنسية التي يتحقق فيها ما لا يتحقق لبيلر في بلاده من فنتازيا وإفصاح لاتصل إليه *ألف ليلة* نفسها في أقل مشاهدها احتشامًا. ومع أن الرواية تسير في مجملها نحو نوع من التداخل - وهو تداخل فردي على أية حال ، حيث يتعرف أهل الشرق على ضيفهم بصورة أوثق - فإن مجمل القص يقع في منطقة الاختلاف بين العالمين، عالم الغرب بواقعيته وتاريخيته ومشكلاته وجديتها الملموسة من ناحية، وعالم الشرق بغرابته ولا زمنيته الأسطورية وما فيه من إشباع للغرائز وتسلية للقارىء الأمريكي بالدرجة الأولى.

لتحقيق كل هذه التأثيرات يتكىء بارث بصورة واضحة على قواعد الخطاب الاستشراقي المألوفة: نراه يستعير من إدغار ألن بو دهشة شهريار عند سماعه أخبار العالم الحديث واطمئنانه لسماع ما يألفه من غرائب الجن وطائر الرخ وما إليها. فالسندباد البحري، الذي يقوم بدور شهريار إلى حد ما، يجد في إشارات بيلر إلى الطائرات والساعات نوعًا من الأعاجيب الفنتازية، بينما يرى في قصة القارب الذي أصيب بالعطب في إحدى نزهات بيلر البحرية الحديثة نوعًا من الواقعية: «إنها قطعة صغيرة رائعة من الواقعية في بحر من الفنتازيا» (ص ٦٠). أما أحد الجالسين فيعلق بعد ذلك بأن ما يرويه بيلر غير منطقي، وأن المعقول هي أخبار طائر الرخ في حكايات السندباد. ومن الطريف استخدام المتحدث عبارة «الواقعية الإسلامية» (ص ١٣٦) للإشارة إلى الاختلاف النسبي في مفهوم الواقعية. وليس مما يهم بارث كثيراً، كما يبدو، ما تحمله عبارته من تشويه خاصة في حشره الإسلام ضمن إطار خرافي ومتخلف. ذلك أن ما يهم الروائي الأمريكي هو «الاختلاف الغرائبي للإسلام» حسب العبارة الواردة في ص١٩٩، وضرورة أن يبقى الشرق في قفص الخرافة لأن «بغداد الوحيدة» كما يقول بارث على لسان الجني في دنيازادياد «هي بغداد *ألف ليلة*».

بيد أن جزءًا من إحساسنا باختلاف الشرق عن الغرب لا يأتي من انفصامهما، وإنما من التماس الذي يحدث بينهما بين الحين والآخر. فالشرق موجود أيضًا

في قصة بيلر المعاصرة، أي في حياته كأمريكي في القرن العشرين. وأهم مناطق التماس هي العلاقة العائلية التي تنشأ عندما تتخذ ابنة بيلر صديقًا لها من عُمان يواصل دراسته العليا في علم البحار في جامعة بوسطن. لكن بارث يبقي الشاب بعيداً عن السرد، نسمع به ولا نقابله، هذا إضافة إلى أن بيلر لا يسميه باسمه الذي يخبرنا عنه وهو «مسلم» وإنما يدعوه «الغامض» The Impenetrable (ص ١٩٤). وتتسق مع هذه الإشارة إشارة أخرى إلى السلطان قابوس الذي مول مشروعًا بريطانيًا لصناعة سفينة تشبه السفن العربية القديمة ينوي صاحبها الإبحار في رحلة مشابهة لرحلة السندباد (ص ٣٢٥). وحين يمر بيلر بتجربة الانتقال إلى عالم *ألف ليلة* ويجد نفسه فجأة على سفينة تشبه سفن القدماء يندهش لجهل الناس بالساعة، ويتساءل عن مدى انغلاق هؤلاء مع أنهم عرب وليسوا إيرانيين «رجعيين» تحت حكم الخميني (ص٤٠٧).

مناطق التماس في الرواية تتضمن نوعًا من الواقعية التي تساند غرائبية *ألف ليلة*، وهذه المساندة إما مباشرة، كما في العماني الغامض غموض الشرق، وفي مزج السلطان قابوس بعالم يقترب من العالم الأسطوري للسندباد (وهذا حدث انتقاه الروائي انتقاء)، أو بطريقة غير مباشرة مثل الاندهاش لوجود الساعة التي تقابل دهشة شارلمان الأوروبي لرؤية الساعة التي يقال إن هارون الرشيد أهداها إليه. ففي كل هذه الحالات يُساعد ما هو معقول وواقعي على تمرير ما هو غير معقول وغارق في الخرافة.

ومع أنه لا يُساورنا الشك في أن جون بارث يعرف العالم العربي والشرق الأوسط معرفة جيدة، فإن في الرواية مايوحي بأن معرفته مكتبية أكثر منها مباشرة. فهو على ما يبدو يشير إلى نفسه حين يتحدث عن سيمون بيلر (فهما متطابقان في تاريخ الولادة وظروفها والتعليم وكتابة الرواية)، خاصة في إشارته إلى كتابين أنجزهما بيلر هما «الرائع» و «زنجبار» ، يتناول الأول الإمبراطور العثماني سليم الأول ، والثاني التجارة العربية البحرية في العصور الوسطى. ويقول بيلر عن كتابيه «.. . إنهما قد أنجزا عن طريق البحث المكتبي فقط، وذلك بتأثير *الليالي العربية* التي ألهمت مؤلفهما» (ص١٩٦ـ١٩٧). ولكن لعل الأهم من ذلك كله، هو المبرر النظري الذي يبدو أنه ترك

أثرًا في رؤية بارث للشرق العربي. فهو في إحدى محاضراته المنشورة يقول، داعمًا مقولة الاختلاف الثقافي ونسبية ما يسمى الواقعية «.. . إن غارسيا ماركيز يخبرنا أن ما نعتبره - نحن الأجانب الأنجلو ساكسون - سوريالية في قصصه هو الواقع اليومي في بلاده».[٣٩] فهل يظن بارث - قياسًا على هذا - أن خرافية الشرق كما ترسمها حكايات السندباد هي بشكل أو بآخر واقعًا يوميًا في البلاد العربية؟

في إشارة لإحدى الروايات التي كان سيمون بيلر يعمل على إنجازها يقدم بارث ما يمكن اعتباره إضاءة لطبيعة الكتابة لديه هو. يقول: «إن بيلر كان يعمل على رواية "تجمع محاولاته الأولى لكتابة القصة وقدراته المتأخرة ككاتب للمقال الشخصي ومعلق على عصرنا» (ص٢١٠). والواقع أن هذا يُساعد فعلاً على فهم عمل مثل *الإبحار الأخير* وكثير مما سبقه، حيث يمتزج الواقع بالخرافة والجد بالهزل والتوثيقي بالفنتازي. وكنا قد رأينا ما يشبه هذا المزج في حكاية إدغار ألن بو وما سبقها من حكايات استشراقية تعضد رؤيتها الخرافية للشرق بهوامش معلوماتية تسبغ على الخرافة الكثير من مصداقية الوثيقة أو المقال. فما الفرق بين استشهاد بو بالقرآن الكريم وإشارة بارث إلى «الواقعية الإسلامية"؟ ولماذا يتواتر الحرص من بيكفورد في نهاية القرن الثامن عشر إلى بارث في التسعينيات من القرن العشرين على إبقاء المسلمين العرب في دائرة الكراهية للعلم، حين نقرأ في *فاثك* عن نفور المسلمين من العلوم، ويذكرنا الروائي الأمريكي بجهل العرب بالساعة وتفضيلهم لخرافات الرخ والعفاريت ؟ إن منطق استقلالية الفن وحرية المبدع تتهاوى أمام النزعة التوثيقية في كثير من هذه الأعمال وأمام التشويه والعبث الناجمين عن تأليفها سواء كان ذلك مقصودًا أم غير مقصود.

ممالك اليباب:
حجازي واليوت

في عام ١٩٨٩ نشر أحمد عبد المعطي حجازي مجموعة من الشعر العالمي عنوانها *مدن الآخرين* قام الشاعر نفسه بانتقائها و ترجمتها من منطلق أنها جميعًا تتمحور حول المدينة. غير أن لنسبة المدن إلى «الآخرين»، كما في العنوان، أهمية خاصة لأنها تذكرنا منذ البدء بأن الشاعر المصري معروف في العالم العربي بوصفه شاعر المدينة. ومن هنا جاءت القصائد المترجمة لتقدم الشعراء الآخرين وهم ينظرون إلى مدنهم، أو لتقدم المدن الأخرى كما تنعكس في أعمال شعرائها. ويبرز في مقدمة حجازي وعيه النقدي بموقعه ضمن تراث عالمي من الشعر المدني، حيث يقول: «..لقد قرأت هؤلاء الشعراء لأعرفهم، لكني كنت أحاول أن أرى نفسي في مراياهم، وأعرف فيم اتفق معهم وفيم اختلف، ولأن الذي يصلني بهم ليس مجرد الحرفة وليس مجرد الموضوع، وإنما هو هذا العالم الشامل الذي تمثله المدينة، والذي يهم القراء كما يهم الشعراء، ويهم العرب كما يهم غيرهم، ترجمت هذه إلى اللغة العربية.[١]

في عام ١٩٩٠ نشر حجازي ديوانه السادس *أشجار الإسمنت*، الذي أكد أن انشغاله بالحياة المدنية لم يتوقف منذ أن نشر ديوانه الأول *مدينة بلا قلب* (١٩٥٩). بل إن ذلك الانشغال قد ازداد عمقًا ومهارة على مر السنين، مع بعض تغيرات جذرية في الرؤية. ويأتي في مقدمة الأحداث المؤثرة إبان تلك السنوات رحيل الشاعر إلى باريس وسكنه هناك في نوع من النفي الطوعي، وذلك مابين عامى ١٩٧٤ و ١٩٩٠ وقد انعكست تلك المرحلة الباريسية على نحو مباشر في مجموعة حجازي الخامسة *كائنات مملكة الليل* (١٩٧٨). ومما يلفت النظر مقدار التقارب بين باريس، كما تصور في

(١) أحمد عبد المعطي حجازي: *مدن الآخرين* (جدة: الخازندار ، ١٩٨٩) ص ٦

الكائنات، والقاهرة كما هي في شعر حجازي المبكر، وذلك من حيث الضياع والمعاناة التي يلقاهما الفرد في المدن الكبرى. بيد أن القاهرة تحتفظ على الرغم من ذلك بالكثير مما يميزها مثلما أن الشاعر نفسه يحتفظ بالكثير من أوجه الشبه و الاختلاف بينه وبين غيره من الشعراء الذين قرأهم وأفاد منهم أو وظفهم.

ما أسعى إليه في هذه الورقة هو تعريف القارئ ببعض الوجوه من شعر حجازي إذ تتنامى التجربة الشعرية لديه عبر مخاض طويل ومرهق ومتميز جماليًا. في الوقت ذاته ستتركز قراءتي على المجموعة السادسة *كائنات مملكة الليل* بوصفها تمثل مرحلة حاسمة في تطور تلك التجربة الشعرية نحو شعر ناضج سواء فيما يتصل بالمدينة أو غير ذلك من اهتمامات. ففي هذه المجموعة يلاحظ القارئ تقاربًا متزايدًا بين شعر حجازي، من ناحية، وتجارب بعض الشعراء الغربيين، خاصة ت. س. إليوت، من ناحية أخرى.

في تقييم ذاتي نشره بعد ثلاث سنوات من ظهور *الكائنات* نظر الشاعر إلى بدايات مشروعه الإبداعي كما تجسد في مدينة بلا قلب و وصف ذلك المشروع بأنه:

> محاولة للتغلغل في تفاصيل عالم معاد غير مفهوم ورغبة في الكشف عن مأساة انتقالنا إلى عصر آخر غير العصر الذي قدمنا منه مثقلي الروح بالأسطورة الدينية الشعبية التي تحدث عن علامات انتهاء العالم وقيام الساعة ... وكان من ناحية أخرى رهانًا على تحويل موضوعات النثر لشعرمن نوع جديد، وبصيغة أخرى تأكيدًا لمشروعية القصيدة الجديدة.(٢)

كان ذلك شعرًا انتقاليًا، مثلما أشار حجازي، لأنه لم يفضل القرية على المدينة بالرغم من إدراكه لما تنطوي عليه هذه الأخيرة من معاناة، في الوقت الذي كان يُدرك تمامًا استحالة العودة إلى القرية حتى لو أتيح له ذلك. كان ثمة إحساس بـ «الانقطاع»

---

(٢) أ. ع. حجازي : *الشعر رفيقي* · *تأملات واعترافات* (الرياض: دار المريخ، ١٩٨٨) ص ١٤٤–١٤٥.

والعزلة مع إحساس ملازم بوجود ما يدفع قدمًا نحو جحيم تفغر فاهًا. كان الشعر «محاولة لمد الجذور في أرض المستقبل الجهنمية».

حين وظف حجازي تشكيلات موسيقية أكثر مرونة وقواف أقل صرامة، مع أسلوب أكثر نثرية مما كان شائعًا في الشعر العربي في الأربعينيات، فإن ذلك كله كان جزءًا من محاولته التصالح مع واقع جديد. فلم يكن في التوجهين الرومانسي والاتباعي، اللذين هيمنا على الشعر العربي في النصف الأول من هذا القرن، لغة طيعة بما يكفي لاستيعاب تجربة شاعر يضع أقدامه في القاهرة في عام ١٩٥٥ لأول مرة. كانت هناك حاجة إلى ماهو جديد وأصيل، حاجة لم يطل الوقت على حجازي، كغيره من قادة حركة الحداثة الشعرية في بداياتها، أن وجدها في النماذج الغربية. يقول جبرا إبراهيم جبرا واصفًا تلك المرحلة :

> كأن سدًا قد انفجر ليتدفق كل غامض من الفكر والرؤية ويغمر
> المكان. التأثيرات من الشرق والغرب، من مايكوفسكي وإليوت،
> اقتحمت أذهان الشبان الذين استسلموا للومضات المعارضة
> دونما خجل، وذلك في محاولة للتكيف مع تجاربهم.(٣)

في القاهرة قرأ الشاب حجازي شعرًا عربيًا يأسى لحب فاشل ويحن بلا تعب إلى وجود أثيري وجمال مستحيل، شعرًا رومانسيًا صار من الضروري تركه في الخلف والانتقال عنه. وهذا الانتقال هو ماتصفه القصيدة الأولى من مجموعة «مدينة بلا قلب»، كما يُشير إلى ذلك الناقد رجاء النقاش في مقدمته الشهيرة للمجموعة، وذلك على شكل انتقال رمزي من سن السادسة عشرة إلى سن التاسعة عشرة حيث يصل الشاعر وأصدقاؤه إلى وعي أكثر حدة بتغير الزمن:

أصدقائي

---

(٣) جبرا إ. جبرا . "المتمردون، والملتزمون ، وغيرهم : انتقالات في الشعر العربي المعاصر" (باللغة الإنجليزية) في .

Critical Perspectives on Modern Arabic Literature, Issa J. Boullata, ed., (Washington: D. C. : Three Continents, 1980).

نحن قد نغفو قليلاً ،

بينما الساعة في الميدان تمضي

ثم نصحو ، فإذا الركب يمر

وإذا نحن تغيرنا كثيراً ،

وتركنا الأقبية

وخرجنا نقطع الميدان في كل اتجاه...(٤)

الاتجاه الذي سار فيه أحمد عبد المعطي حجازي ورفيق دربه صلاح عبدالصبور (المتوفى عام ١٩٨١)، كل بخطوته المميزة، يمكن وصفه مختصراً بكلمات استعملها الشاعر الأنجلو – أمريكي ت. س. إليوت حين أراد وصف مشروعه الشعري هو قائلاً: «.. . إن ذلك المشروع كان محاولة لاكتشاف «الإمكانات الشعرية... في الوجوه الأكثر قذارة للمدينة الحديثة، إمكانات المزج بين ماهو واقعي إلى حد القذارة وما هو وهمي كابوسي».(٥) و بالطبع، فإن ذلك المزج لم يحدث بين عشية و ضحاها، وفي شعر حجازي بالذات كان لابد من الانتظار حتى *كائنات مملكة الليل* لتبلغ بعض احتمالاتها مبلغ القطاف.

في قدومه الأول إلى القاهره لم يكن من العسير على حجازي أن يقرأ إلى جانب ماشاع آنذاك من شعر عربي رومانسي شيئًا من شعر الحداثة الأوروبي، كقصيدة ت. س. إليوت الحداثية «أغنية عشق ج. ألفرد بروفروك» التي كان لويس عوض قد ترجمها وعرف بشاعرها في عام ١٩٥٠.(٦) ويشير لويس عوض نفسه في دراسة متأخرة إلى أن قصيدة «الأميرة والفتى الذي يكلم المساء» في ديوان *مدينة بلا قلب* تحمل بعض أصداء لقصيدة إليوت خاصة في وصف الصالون الذي تتردد عليه الأميرة. غير أن الوصف الذي يُشير إليه عوض مقتضب جداً، ومن المستبعد أن يكون ذا صلة قوية بما

---

(٤) *ديوان أحمد عبد المعطي حجازي* (بيروت، دار العودة ١٩٧٣) ص١٠٤يشار إليه في المتن بـ الديوان .

(٥) S. Eliot, *To Criticise The Critic* (London:Faber& Faber, 1978) 126-27 .

(٦) لويس عوض: *دراسات في أدبنا الحديث* (القاهرة : دار المعارف، ١٩٦١) ص٢٠٠.

في قصيدة «بروفروك». ولعل الأقرب من ذلك هو الرفض الذي يواجهه العاشق في كل من القصيدتين بما يتضمنه الرفض من واقعية، ولكن هذا أيضًا ليس مُتكأً حقيقيًا لعلاقة تأثر وتأثير، فقصيدة حجازي أقرب إلى المزج الذي يُشير إليه إليوت بين الواقعي والكابوسي.

تقوم قصيدة إليوت حول رجل تجاوز منتصف العمر ويسعى لكسب ود امرأة يبدو أنه التقاها في حفلة سابقة ورأى منها مايوحي باهتمامها به، وفي القصيدة وصف دقيق لمشاعر بروفروك المتضاربة إزاء فكرة الذهاب إلى حفلة أخرى ستحضرها المرأة نفسها نظرًا لتوقه إلى لقائها والتعبير عن عشقه لها وخشيته المفرطة، في الوقت نفسه، من أن تفاجئه بأنها منذ البداية لم تكن لديها أية مشاعر خاصة نحوه. ويعتبر تصوير مشاعر بروفروك، ضمن شخصيته الهشة والفزعة من أن تكتشف هشاشاتها، جزءًا من حداثة القصيدة التي تنعكس أيضًا على عدة مستويات أخرى منها التصوير القاتم للمدينة المعاصرة بسكانها الشبحيين وشوارعها المسكونة بالعزلة والكآبة ، الشوارع التي تعكس مافي دخيلة سكانها من اغتراب.

ولكي نكتشف الصلة بين هذه الحداثة سواء عند إليوت أو غيره من الشعراء الغربيين، من ناحية، وما يناظرها لدى حجازي وجيله، من ناحية أخرى، لابد أن ننظر في قصائد مثل «العام السادس عشر» و«الطريق إلى السيدة» و«مقتل صبي» حيث الصور الواقعية المستلة من حياة المدينة وما تنطوي عليه من بؤس، وحيث اللغة الحوارية المبسطة التي تسعى منذ وقت مبكر إلى ما أشار إليه حجازي فيما بعد من «تحويل موضوعات النثر إلى موضوعات لشعر من نوع جديد»:

ياعم..

من أين الطريق ؟

أين طريق «السيدة» ؟

– أيمن قليلاً ، ثم أيسر يابني

قال ولم ينظر إلي

....

والناس يمضون سراعًا،

لايحفلون،

أشباحهم تمضي تباعًا،

لاينظرون.. (*الديوان*، ١١٣-١١٥)

لقد كان من الصعب أن يعثر حجازي أو غيره من شعراء الرعيل الأول من الحداثيين على هذه اللغة الحوارية المبسطة في موروثهم الشعري المباشر المثقل إما باتباعيته التي تسعى إلى ما في العربية من جزالة وفخامة وتبتعد عن السوقي، أو برومانسيته الباحثة عن الحالم الرقيق من اللغة.[٧] وكان من الطبيعي والحال كذلك أن تتوثق العلاقة بمصادرالشعرالأجنبي الذي خاض شعراؤه معاركهم هم أيضًا لتطويع لغة الشعر وتحميلها ملامح عالم جديد:

فلنمض إذًا أنت وأنا،

حين يتمدد المساء على السماء

مثل مريض مخدر على طاولة؛

لنمض عبر شوارع نصف مهجورة ،

وانزواءات في الليالي القلقة

---

(٧) هناك عدد كبير من الدراسات التي تتناول تأثير الشعر الغربي الحديث، خاصة شعر إليوت، على الشعر العربي الحديث، منها: جبرا إبراهيم جبرا: "الأدب العربي الحديث والغرب" (باللغة الإنجليزية) في :
Journal of Arabic Literature, 2, 1971) 76-91
وكذلك محمد مصطفى بدوي في " مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث":
M.M. Badawi, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry* (Cambridge: Cambridge UP, 1975);
إضافة إلى د.عبد الواحد لؤلؤة . "إليوت والشعر العربي المعاصر، "*في البحث عن معنى* (بغداد: وزارة الأعلام ، ١٩٧٣). وإلى جانب المقدمة الطويلة التي كتبها رجاء النقاش لديوان حجازي .

تهمهم في فنادق رخيصة من فئة الليلة الواحدة...

("أغنية عشق ج. الفرد بروفروك")[٨]

هذه المقدرة على توظيف المبتذل في حياة المدينة المعاصرة كان على إليوت أن يتعلمها من الفرنسيين، من بودلير ولافورج. فمن هذين «تعلمت»، كما يقول إليوت، «أن تلك المادة التي كانت لدي، ذلك النوع من التجارب الذي يتوفر لدى مراهق في مدينة صناعية أمريكية، يمكن أن يكون مادة للشعر، وأن يكون مصدراً لشعر جديد يمكن اكتشافه فيما اعتبر حتى ذلك الحين مستحيلاً، وعقيماً، ومستعص على الشاعرية...» (*انتقاد الناقد*، ص ١٢٦).

ولكن مثلما نقول عن إليوت، نقول أيضاً عن حجازي وغيره من الشعراء العرب، فالحديث هنا ليس عن علاقة آلية من التأثر و التأثير يقوم فيها عنصر بالدور الموجب وآخر بالدور السالب، بمعنى أننا لانستطيع القول إنه لولا بودلير لما كتب إليوت قصائده، أو لولا إليوت أوغيره من شعراء الحداثة الغربيين لما وصل حجازي إلى ما وصل إليه. إنها ليست علاقة بسيطة إلى هذا الحد، وإنما هي أعمق وأكثر تعقيداً مما تبدو. ذلك أن الحداثة، شأنها شأن التغيرات الثقافية الكبرى، لا تنشأ كمجرد استجابة لمؤثر خارجي، وإنما هي نتيجة لمخاض طويل من التغيرات الثقافية والاجتماعية و السياسية. أما المؤثر الخارجي فإنه يقوم بدور تحريضي مساعد ينشط التغير ويمده بعناصر جديدة، وهو ما حدث سواء بالنسبة لإليوت في علاقته بالفرنسيين، أو لحجازي في علاقته بإليوت.

لقد لعبت الحداثة الأوروبية دوراً هاماً بلاشك في نمو الحداثة في الأدب العربي، لكنه لم يكن دوراً أساسياً إلى الحد الذي تتوقف فيه هذه على تلك. ومن أقوى الدلالات على ذلك ما نجده من فروقات بين الحداثتين في موقف كل منهما إزاء الرومانسية. فعلى الرغم من الموقف السلبي الذي اتخذوه إزاء الرومانسية، لم يسع الحداثيون العرب إلى شعرية مفرغة من الذاتية، كما هى الحال لدى باوند و إليوت (في مرحلة «بروفروك» و «الأرض اليباب» على الأقل) مثلاً. وحتى حين حاول البعض منهم ذلك، فإنهم لم

---

(٨) *T. S. Eliot, The Complete Poems and Plays:* 1909-1950 (New York: Harcourt Brace & World , 1971).

يحققوا قدراً كبيراً من النجاح. في *كائنات مملكة الليل* نجد حجازي أقرب ما يكون إلى التركيب الدرامي الذي اشتهر به حداثيون مثل إليوت، بيد أنه لايمر وقت طويل قبل أن يتضح أن الشخوص الدرامية ليست أكثر من أقنعة لشاعر عميق الغنائية، إلى حد أننا نبدأ نشعر أن الشاعر الأقرب إلى حجازي بين شعراء الإنجليزية المحدثين، حتى في هذا التركيب الدرامي، ليس إليوت بقدر ما هو الآيرلندي وليم بتلر ييتس، طبعًا لولا الإحساس الطاغي بالفشل والانحدار واليأس التي تبقي الشاعر العربي، على غنائيته، أقرب إلى النموذج الحداثي الإليوتي.

القصيدة التي تحمل عنوان المجوعة في *كائنات مملكة الليل* عبارة عن مونولوج درامي يخاطب فيه كائن يسمي نفسه «إله الجنس و الخوف» مليكته التي تطير معه فوق مملكتهما الليلية. وسرعان ما تلوح رؤية كابوسية يمتزج فيها الخوف بالموت وتسفر عن مدن إما مهجورة أو معادية، عن عالم تقوم فيه:

الريح العقور

... سداً بين كل ذكر وكل أنثى :

إنها السم الذي يسقط بين الأرض والغيم

وبين الدم والوردة ،

وبين الشعر والسيف ،

وبين الله والأمة...

وليس الإله المتحدث في هذه الأرض اليباب سوى نموذج للملك الصياد الذي نطالعه في قصيدة إليوت يعاني من العقم، مثلما أنه شبيه ببروفروك في تردده وفشله العاطفي. هاهو يبدأ مقدمًا نفسه :

أنا إله الجنس والخوف،

وآخر الذكور

[أظنها التقوى وليس الخوف،

أو أني أرد الخوف بالذكرى

فأستحضر في الظلمة آبائي،

وأستعرض في المرآة أعضائي،

وألقي رأسي المخمور في

شقشقة الماء الطهور].

حالة السكر هنا وما يتعلق بها من فشل في رؤية الأشياء بشكل سوي تخلق وضعًا ساخرًا يذكرنا بمدام سوسو سترس التي يصورها إليوت في الفصل الأول من «الأرض اليباب» بوصفها «البصارة الشهيرة» التي «كانت لديها نزلة برد حادة ومع ذلك كانت تعتبر أكثر النساء حكمة في أوروبا».![9]

لكن على الرغم من كل هذه الأصداء الإليوتية تظل الشخصية الأقرب إلى هذا الإله الأسطوري لدى حجازي هو حجازي نفسه، مما يمثل انعطافة للشاعر نحو خصوصيته التي تملأ فضاء اليباب بصنوف من القلق لم يألفها شاعر كإليوت:

تركت مخبئي لألقي نظرة على بلادي

ليس هذا عطشًا للجنس،

إنني أؤدي واجبًا مقدسًا،

وأنت لست غير رمز فاتبعيني.

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة،

ولم يبق من الدولة إلاّ رجل الشرطة،

---

(٩) ترجمت «الأرض اليباب» إلى العربية خمس مرات، كانت أولها ترجمة أدونيس ويوسف الخال في مجلة «شعر» في عام ١٩٥٨م؛ ثم تلتها ترجمة د. فائق متي نشر دار المعارف بمصر في عام ١٩٦٦؛ وفي عام ١٩٦٨ نشرت ترجمة د. لويس عوض في مجلة «شعر» - وكانت قد أنجزت في عام ١٩٦٤ - وجاءت ترجمة يوسف اليوسف في مجلة «الآداب» في نيسان ١٩٧٥؛ وأخيرًا نشرت ترجمة مستقلة في عام ١٩٨٠م أنجزها د. عبدالواحد لؤلؤة في كتاب ت. *س إليوت: الأرض اليباب: الشاعر والقصيدة* (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠). أما المقاطع المقتبسة من القصيدة هنا فهي من ترجمتي. انظر قصيدة إليوت في أعماله الكاملة (التعليقة رقم ٨).

يستعرض في الضوء الأخير

ظله الطويل تارة،

وظله القصير!

وما مملكة الليل في هذا الإطار إلاّ مرآة، «دنيا ثانية / [يدخلها الناس]إن أتى الليل فرادى،/ ينظرون في مراياها النفوس الخاوية....» وهناك يرون أيضاً كيف:

الخوف صار وطنًا

وصار عملة،

وصار لغة قومية،

صار نشيداً وهوية

وصار مجلساً منتخباً

والخوف صار حامية !(١٠)

وواضح أن هذا الخوف السياسي أبعد ما يكون عن الخوف الروحي الذي يقول المتحدث في مطلع «الأرض اليباب» إنه سيظهره في «حفنة من التراب.» إنه الخوف السياسي الذي شعر به حجازي، ضمن عدد من المثقفين المصريين حوالي عام ١٩٧٣ ـ عام كتابة القصيدة ـ عندما كان أنور السادات في بداية حكمه يفرض أسلوبه التسلطي الخاص في مصر مابعد عبد الناصر. وكمؤيد للرئيس السابق جمال عبدالناصر لم يكن لدى حجازي خيار غير الرحيل إلى باريس حيث بدأ اغترابًا امتد إلى سبعة عشر عامًا في مدينة الآخر.

في باريس كتب حجازي معظم قصائد *كائنات مملكة الليل*، لكن هذا لم يؤد إلى تمحور القصائد على تجربة باريسية مميزة أو على مملكة ليلية خربة. بدلاً من ذلك يلاحظ القارئ أن المهيمن على قصائد الديوان هو العالم العربي بهمومه السياسية والثقافية. وإذا استثنينا عدداً قليلاً من القصائد، فإن باريس تحضر إلى الديوان في

---

(١٠) *كائنات مملكة الليل* (بيروت : دار الآداب، ١٩٧٨).

المقام الأول كستارة خلفية تنعكس عليها رؤى الشاعر وهمومه. نلاحظ ذلك مثلاً في قصيدة قصيرة عنوانها «بطالة» تتلو مباشرة قصيدة «كائنات مملكة الليل». هنا نتذكر عام ١٩٥٥ حين قدم الشاعر إلى القاهرة لأول مرة (وهو ما تصفه قصيدته المبكرة «الطريق إلى السيدة»). غير أن الإحساس هذه المره بالضياع والفشل يكتسي بعداً سياسياً بقدر ما هو إنساني:

أنا ، والثورة العربية

نبحث عن عمل في شوارع باريس،

نبحث عن غرفة،

نتسكع في شمس إبريل

....

إن زماناً مضى،

وزماناً يجيء

قلت للثورة العربية :

لابد أن ترجعي أنت،

أما أنا

فأنا هالك

تحت هذا الرذاذ الدفيء !

هلاك الشاعر هنا يوازي، وإن على نحو خافت نسبيا، هلاك إله الجنس حين ينتحر في نهاية القصيدة السابقة. في «بطالة» يأتي الموت على شكل انحلال بطيء يذكرنا بنهاية بروفروك:

لقد لبثنا في غرف البحر

إلى جانب حوريات البحر المكللات بالأعشاب الحمراء والبنية

حتى توقظنا الأصوات فنغرق.

كما أننا نتذكر أجواء إليوت في ذلك العدد القليل من القصائد الذي يصور فيه حجازي تجربته الباريسية. ومن أمثلة ذلك قصيدة «ثلج» حيث يفاجأ المتحدث/الشاعر مفاجأة سارة في البداية بهطول الثلج الناعم الرقيق، ولكن ما إن يبدأ المتحدث بالتحليق مع الرقائق البيضاء وأسراب البجع حتى تشع الشمس وترغم الجميع على السقوط والانحلال «في رتابة هذا السواد الأليف !»

إن السمة الغالبة على مجموعة حجازي هي الغنائية دون شك. غير أن هذه الغنائية تتخفف كثيراً بتكنيك مكتسب حديثًا هو فيما يبدو تكنيك التقنع أو استخدام القناع الذي على الرغم من عدم إخفائه التام لشخصية الشاعر، فإنه يسمح للآخر المختلف بالحضور، أي أنه يحد من هيمنة شخصية الشاعر على النص، كما هي الحال في الغنائية التقليدية. وإلى جانب التقنع نلاحظ تكنيكًا آخر يوازيه ويزيد من فاعليته هو الاهتمام الشديد بالتفاصيل والمتعلقات المتنوعة للحياة اليومية. ذلك ما يتبين من مقارنة قصيدتين هما «حبيبتي» من الديوان الثاني لحجازي *لم يبق إلاّ الاعتراف*، وقصيدة «غرفة المرأة الوحيدة» من مجموعة *الكائنات* . فالمرأة نفسها تقريبًا تظهر في كلتا القصيدتين، لكن بينما تقدم المرأة الأولى بوصفها حبيبة يغمرها حبيبها بعاطفته المشبوبة، تقف الأخرى مستقلة تنأى بنفسها بعيداً عن الرجل الواقف أمامها. المرأتان غارقتان في البحث عن ماضٍ متوارٍ في ضباب الذاكرة، لكن الأولى لاتكاد تعدو الاختباء في شعرها الكثيف:

الشعر حول وجهها

عالمها الخاص الحزين

كأنه ذكرى تجملت بها

رغم الذي تثيره من الشجون

كأنه طفولة . . بلا أوان

كأنه السجن الذي اختارته للوجه السجين ! (*الديوان* ٢٦٠)

في مقابل هذا التواري في الذات تقوم المرأة الأخرى بإعادة بناء الأيام الخوالي بأشياء ملموسة مبثوثة في أنحاء الغرفة، إنها تموضع ذكرياتها في التفاصيل:

ها هي الآن تطرد عنها المدينة

تغلق من خلفها بابها

وتضم الستار

ثم تشعل مصباحها في النهار

تلك أشياؤها

حيوانات وجدتها،

تشرئب لها في الزوايا

وفوق الجدار

ثم موقد غاز،

ومغسلة،

ورفوف لوضع المؤونة ،

منفى صغير

وفي العمق ثم سرير

ومنضدة

قصص لاجتلاب النعاس،

ومنفضة،

وشموع صغار

هذه القائمة من الأشياء تختتم بمفاجأة درامية حين يعترف المتحدث بأنه لايعدو أن يكون أحد تلك الأشياء:

لم أكن أنا،

كانت تكلم غيري

وتنظر في وجهه المستعار

لعل من الواضح أن «الريح العقور» التي يُشير إليها إله الجنس والخوف في بداية القصيدة الافتتاحية من *الكائنات* تهب في المسافة الممتدة بين الرجل والمرأة. وإذا كان غياب الحميمية بينهما من أسباب اختلاف هذه القصيدة عن سابقتها في الديوان الثاني، فإن ذلك الغياب نفسه هو ما يصل القصيدة – أي «غرفة المرأة الوحيدة» – بمشهد شهير في الفصل الثالث من قصيدة إليوت «الأرض اليباب» هو مشهد طابعة الآلة إذ تلتقي بصاحبها فتتم بينهما ممارسة جنسية محرمة و خالية من أية عاطفة. فالمرأة القادمة من مملكة الليل لدى حجازي شبيهة بسابقتها لدى إليوت من حيث إن الاثنتين قبل أي شيء ضحيتان من ضحايا المدينة المعاصرة في وحدتهما وعدم مقدرتهما على إقامة علاقات إنسانية طبيعية. وكذلك هي التفاصيل التي ينسجها الشاعران، والتي كان إليوت قد أجادها من قبل. في تلك التفاصيل تتوزع الوحدة والوحشة وتحل الأشياء محل التواصل الإنساني:

الطابعة على الآلة في منزلها وقت تناول الشاي تنظف أواني

الإفطار، تشعل

موقدها، وتفرش الطعام في أواني القصدير...

وهناك على الأريكة تتكوم (لتصير في الليل سريرها)

جوارب، وشباشب، وسترات داخلية، ومشدات.

بيد أن ثمة اختلافًا رئيسًا بين عالمي المرأتين، وبالتالي بين الشاعرين، العربي وسلفه الغربي، اختلافًا يتبين في أن حجازي يرسم عالم المرأة الوحيدة، بل مملكة الليل بأكملها، لا للتعبير عن أساه إزاء انهيار القيم الأخلاقية وغياب الروحانية، وإنما ليأسى

على ما يرى أنه عداء العالم المحيط للتواصل الإنساني الحر، أي التواصل الذي يقف إليوت إزاءه موقف المتحفظ . فالمشكلة الرئيسة التي يواجهها العالم الذي يعيش فيه حجازي، كما يراه هو نفسه في ملاحظة أوردتها في بداية هذه الملاحظات، تتمثل في أنه عالم مثقل «الروح بالأسطورة الدينية الشعبية...،» وكم هي بعيدة هذه الشكوى من تلك التي يرفعها إليوت لغياب الأساطير عن عالمه هو.

الكشاف ومصادر البحوث

كشــاف

(أ)

(ب)

(ت)

(ث)

(ج)

(ح)

(ذ)

(ر)

(ش)

(غ)

(ف)

(ق)

(ك)

(ل)

(م)

(ن)

(هـ)

(ي)

مصادر الدراسات

١ ـ «الذات وحضارة الآخر، البحتري وييتس»، مجلة جامعة الملك سعود (الآداب)، مج١ ع٢ (١٤٠٩ ـ ١٩٨٩م).

٢ ـ «عروبة الأندلس والهوية الأوروبية»، ألقي في مؤتمر الأندلس «ملتقى ثلاث قارات» المنعقد في أشبيلية ـ أسبانيا عام ١٩٩١م، ولم يُنشر من قبل.

٣ ـ «المرجعية العربية لحلم وردزورث»، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز (الآداب والعلوم الإنسانية)، مج٣ (١٤١٠ ـ ١٩٩٠م).

٤ ـ «الموروث الشعبي والرومانتيكية الأوروبية»، ألقي في الندوة الكبرى لمهرجان الجنادرية عام ١٤١٢هـ، ونُشر في مطبوعات المهرجان لذلك العام.

٥ ـ «النموذج العبراني في الأدب الأمريكي»، محاظرة ألقيت في نادي جدة الأدبي، ثم نشرت في كتاب «المحاضرات» الصادر عن النادي عام ١٤٠٨هـ.

٦ ـ «استشراق الحكاية: ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية»، نُشر في مجلة «فصول» ع٤، ١٩٩٢م.

٧ ـ «ممالك اليباب: حجازي وإليوت»، نُشرت النسخة الإنجليزية الأصلية في مجلة «الأدب العالمي المعاصر» (أوكلاهوما ـ الولايات المتحدة الأمريكية)، مج٦٧ ع٢ (ربيع ١٩٩٣م)، ثم ترجمت ونشرت في مجلة «النص الجديد»، العدد الثاني، ١٩٩٤م.

رقم الإيداع ١١٩٢٧/ ٩٨
الترقيم الدولى 9 - 0492 - 09 - 977

مطابع الشروق
القاهرة :٨ شارع سيبويه المصرى ـ ت ٤٠٢٣٣٩٩ ـ فاكس:٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص ب: ٨٠٦٤ ـ هاتف : ٣١٥٨٥٩ ـ ٨١٧٢١٣ ـ فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)